



LE

# Théâtre en Espagne

## DU MÊME AUTEUR

---

**A travers l'Espagne inconnue** . . . . . . . . . 1 vol.

**Excursions historiques et littéraires** (Italie, Suisse, Belgique et Espagne). . . . . . . . . . 1 vol.

*En préparation :*

**Journal d'un Officier italien au service de la France, pendant la campagne de Russie (1812),** ouvrage traduit de l'italien, adapté et annoté.

**Le Théâtre au Portugal.** (Deuxième série du *Théâtre hors de France.*)

---

HENRY LYONNET

LE THÉATRE HORS DE FRANCE

*Première Série*

# Le Théâtre en Espagne

*Ouvrage illustré de 50 photogravures*

DEUXIÈME ÉDITION





PARIS
PAUL OLLENDORFF, ÉDITEUR
28 *bis*, RUE DE RICHELIEU, 28 *bis*

1897



Phot. Company

Mme Maria Guerrero, directrice et première actrice du « Théâtre Espagnol ».

# LE THÉATRE EN ESPAGNE

---

## I

### BUT DE L'OUVRAGE

Le théâtre en Espagne. — Centralisation dramatique à Madrid. — Passion des Espagnols pour le théâtre. — Heures du diner et du souper. — Le théâtre par sections et le *genero chico.* — Avantages et désagréments du théâtre par sections. — Anémie des théâtres qui ne peuvent, par leur genre, adopter cette nouvelle coutume.

Le Français, si passionné chez lui pour le théâtre, ne connaît généralement rien de ce qui a rapport au théâtre à l'étranger. Quelques admirateurs de Wagner vous parleront bien des représentations à Bayreuth ; d'autres vous raconteront quelques soirées auxquelles ils auront assisté à Londres, à Milan, à Vienne. Mais c'est à peu près tout ce qui transpirera en France du théâtre tel qu'il est pratiqué hors de nos frontières.

A quoi devons-nous attribuer cette ignorance ?

Est-ce au dédain inné du Français pour les langues étrangères ? Est-ce au désintéressement profond qu'il éprouve pour tout ce qui, en matière théâtrale, ne vient pas en ligne droite de Paris?

Est-ce parce qu'il a la prétention de faire mieux ?

Mais d'abord, qu'en sait-il, s'il ne peut pas se rendre compte de ce qui se passe ailleurs ? Bref, on ne parle guère du théâtre hors de France pour cette raison bien simple que — à quelques rares exceptions près — bien peu le connaissent. Et cependant, comme on le verra, à côté de choses imparfaites il y a du bon à glaner.

Seulement, avant d'aller plus loin, que l'on ne se méprenne pas sur notre titre. Nous n'avons ni l'autorité ni le loisir d'écrire une série d'études sur les littératures étrangères. Pour cela, franchement, il n'y a pas besoin de voyager. Les œuvres capitales de toutes les nations ont été traduites en français; nous n'avons pas eu besoin d'aller en Norvège pour connaître Ibsen, pas plus qu'en Espagne pour discuter Echegaray. Ce que nous entendons par théâtre, c'est le théâtre tel qu'il est, tel qu'il se



Vue extérieure du « Théâtre Espagnol. »

pratique, le théâtre palpable, pour ainsi dire ; nous vous parlerons de la salle, du public, des heures de spectacle, des coutumes, du prix des places, des acteurs, des décorations, des costumes ; nous vous emmènerons avec nous dans les théâtres les plus aristocratiques, mais nous ne craindrons pas non plus de vous faire asseoir sur les banquettes poudreuses et peu rembourrées des théâtres populaires ; nous passerons en revue tous les genres ; nous analyserons rapidement les pièces auxquelles il nous a été donné d'assister, et nous justifierons enfin notre titre en vous disant : « Voilà ce qu'est le théâtre hors de France. Examinez et jugez. Nous n'avons rien exagéré ni embelli ; nous n'avons pas non plus rien dénigré de parti pris ; nous avons tâché d'être sincère toujours. Et si, dans ce fatras de notes, vous trouvez seulement une bonne idée dont nous puissions tirer parti en France, nous nous estimerons encore heureux de vous avoir communiqué nos impressions. »

Nous commencerons par l'Espagne.

Si la centralisation théâtrale a jamais existé dans un pays, — comme elle existe pour nous à Paris, — c'est bien en Espagne qu'il faut la

constater d'une façon indéniable. En Italie, par exemple, il n'y a aucun empêchement à ce qu'une pièce soit créée à Milan, à Rome, à Turin ou à Florence. En Espagne, comme en France, c'est de la capitale que part le mot d'ordre, la pièce à succès, la musique nouvelle. C'est à Madrid que demeurent auteurs, compositeurs et comédiens. De Madrid ils vont rayonner sur toute la Péninsule ibérique et aussi sur toutes les républiques latines de l'Amérique. C'est à Madrid que se formeront les *Compañias*, les troupes, comme nous disons. C'est à Madrid que l'on organisera les *tournées*. Le mot français est passé tel que dans la langue castillane et y est resté.

Il est donc indispensable de fixer d'abord nos regards sur Madrid et de dire un peu ce qui s'y passe.

Il y a peu de villes en Europe où l'on aime le théâtre autant qu'à Madrid ; seulement le théâtre dans la vie courante y est compris d'une tout autre façon que chez nous, et c'est ce point là qu'il s'agit d'abord de bien établir. La vie, à Madrid, commence en réalité après *le dîner*, qui a lieu vers une heure ou deux heures de l'après-midi. Un tour au cercle ou à la *Castellana*, il est six

heures. La Puerta del sol, la Calle Alcala s'animent. Cette animation, comparable à ces heures-là à celle de Paris, durera jusqu'à huit heures ou huit heures et demie.

L'heure du *souper*, très léger la plupart du temps, beaucoup d'Espagnols se contentant de prendre une tasse de chocolat — une de ces tasses de chocolat qu'Alexandre Dumas père comparaît à un dé à coudre, — quelques biscuits et c'est tout. Il ne faut donc compter avoir personne au théâtre avant neuf heures et demie ou dix heures pour le moins.

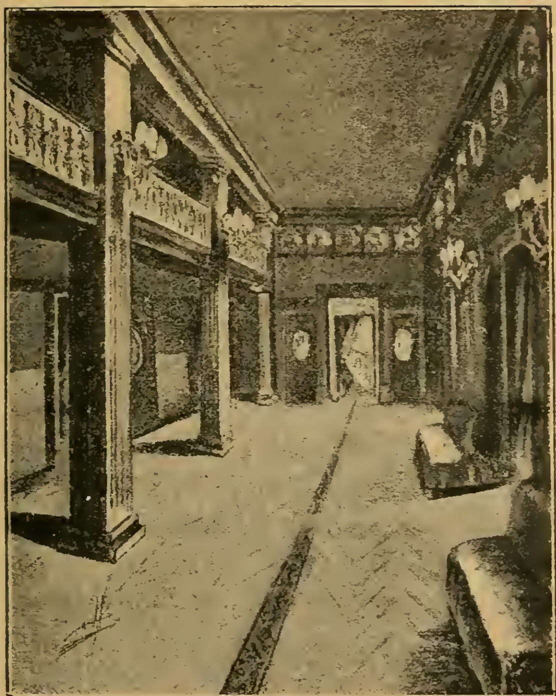
Ce que voyant, la plupart des théâtres, fatigués de donner des grandes pièces où le public n'arrivait guère qu'à la moitié du spectacle, ont imaginé le théâtre *par sections* ou par actes, et n'ont plus accepté que les pièces en un acte: Le *théâtre Royal*, qui est l'Opéra, le *théâtre Espagnol* où l'on joue les pièces classiques, et la *Comédie* où se donnent les pièces genre Gymnase, devaient seuls, en raison même de leur répertoire, rester fidèles au vieil usage. Mais, hélas! ce sont les trois théâtres qui ont le plus de mal à subsister.

Il faut en prendre son parti : tous les théâtres, sauf les trois que nous venons de citer, sont

adonnés au *genero chico*, c'est-à-dire au petit genre, — *zarzuelas* et saynètes, — lequel a pris une importance extraordinaire ; *genero chico* à l'Apolo, à la Zarzuela, à l'Eslava, au théâtre de la Princesse, à Romea, au théâtre Comique, au théâtre Martin, au théâtre du Cirque-Parish, au théâtre du Cirque Colon, aux Maravillas, partout enfin. Nous ne devons excepter de cette longue série que le théâtre Lara qui joue le genre du Palais-Royal, mais par sections également, c'est-à-dire par actes détachés.

Examinons, à présent, le fonctionnement de ce théâtre par sections.

A vrai dire, il n'est pas précisément pour déplaire, car il donne la faculté entière d'aller au théâtre à huit heures et demie, à neuf heures et demie, à dix heures et demie, ou à onze heures et demie à notre choix. Mettez une bonne demi-heure de retard pour chaque heure annoncée, et nous voilà libres à dix heures, à onze heures, à minuit, ou à une heure du matin. Et cela a bien son importance dans un pays où il est d'usage d'aller au théâtre tous les soirs, parce que c'est le seul endroit où l'on se voit, où l'on se retrouve, où l'on cause. Combien de fois avez-vous hésité à aller au théâtre parce



Vestibule du « Théâtre Espagnol ».

qu'il était trop tard ? Ou encore parce que vous vouliez aller vous coucher de bonne heure ? Rien de plus agréable que cette coutume, avouez-le, pour un homme d'affaires retenu tard à son bureau, pour une femme du monde qui s'est oubliée à sa toilette, pour un voyageur dont la seule distraction le soir, dans une ville étrangère, est de se traîner lamentablement de café en café et de relire trois fois le même journal pour tuer le temps. Il n'est pas jusqu'aux personnes âgées qui n'y trouvent leur compte, puisqu'elles sont assurées, en n'assistant qu'à la première section, d'aller se coucher à dix heures, car il faut vous dire que, par une combinaison ingénieuse, l'ordre du spectacle change tous les soirs, et qu'avec un peu de patience vous êtes toujours assuré de voir en première section, un soir ou l'autre, la pièce de votre prédilection.

M. René Bazin, dans son charmant volume *Terre d'Espagne*, signale le fait, raconte qu'il a assisté ainsi à une section de l'Apolo et s'en montre très content. Nous de même assurément. Seulement, il faut bien reconnaître que cette manière de faire a tué toute œuvre de longue haleine, a coupé les ailes à tout essor, et que le théâtre à Madrid qui veut gagner de l'argent

aujourd'hui doit se résigner à cette façon de faire, de même que les auteurs et les compositeurs doivent se contenter d'écrire des pièces du *genero chico* en un acte. Aussi qu'arrive-t-il ? Que des maîtres comme Breton, capables d'écrire des opéras comme la *Dolorès* ou *Garin*, en sont réduits à faire des partitions — charmantes il est vrai — mais réduites, comme *La Verbena de la Paloma* ou *El Domingo de los Ramos !* Et ce que nous avançons est si vrai que toutes les autres entreprises se meurent d'anémie. Le théâtre Royal ! Hélas ! on sait avec quelle peine il peut marcher ! Le « Théâtre Espagnol » n'existe que par un effort surprenant de volonté de Mme Maria Guerrero ! Le théâtre de la Comédie, ou théâtre d'Emilio Mario, le doyen des comédiens espagnols, après une exploitation de vingt-deux ans, se voit, au moment où nous écrivons ces lignes, forcé de fermer honorablement ses portes, et l'on annonce qu'à la saison prochaine une *Compañia* de *genero chico* prendra possession de la salle où l'on était habitué à entendre la prose ou les vers des Zorrilla, Echegaray, Moratin, Breton de los Herreros, Perez Galdos, Codina, Mario fils, ou les traductions de Alexandre Dumas, Meilhac, Halévy, Erckmann

Chatrian, Feuillet, etc. Tout cela à l'heure même où le grand Vico, le seul artiste de drame encore debout, en est réduit à courir toute l'année les provinces, ne trouvant plus un seul théâtre ouvert pour son grand talent à Madrid.

---

## II

## US ET COUTUMES

Suppression du billet d'*entrée*. — Le talon à souche numéroté. — Suppression des ouvreuses et du programme. — Moyen de contrôle dans la salle. — Inconvénients du manque de vestiaire. — Grandeur des salles. — Les fumeurs et la prohibition. — Précautions contre l'incendie. — Raisonnement d'un impresario. — Cherté du théâtre en France et bon marché relatif en Espagne. — Les enfants au théâtre. — Inutilité d'un « théâtre blanc ».

Voilà donc qui est bien entendu : à part le *Real* (opéra) l'*Español* (répertoire classique) ou la *Comedia*, nous irons partout au théâtre par section. Le système, comme on pense, est des plus simples : la soirée est divisée en quatre sections. Chacune de ces sections est indépendante de l'autre. Quant à l'*entrada*, l'entrée, qui jadis était absolument distincte de la place, elle n'existe plus que de nom, chaque place étant tarifée *con entrada* (avec l'entrée). Autrement dit, on n'a plus besoin que de prendre un seul billet au lieu de deux. Il est vrai que l'entrée donnait

le droit de rester au parterre ou à la galerie supérieure sans payer un sou de plus, ou de jeter un coup d'œil dans la salle avant d'aller prendre sa place définitive à un second bureau, mais on a simplifié les choses, et l'on entre au théâtre comme en France.

Pas tout à fait cependant, car au lieu du carton graisseux traditionnel chez nous on vous met en main un talon à souche indiquant toujours la rangée ou *fila* que vous devez occuper et le numéro du fauteuil ou *butaca* qui vous est réservé. Ici, pas d'ambiguïté ni d'erreur. Pas de prétentions absurdes non plus de la part des ouvreuses qui ne vous placent qu'à leur gré, et suivant la gratification qu'elles reçoivent. Du reste, l'ouvreuse n'existe pas dans le théâtre espagnol. Un placeur en livrée jette un coup d'œil sur le talon que vous lui présentez et vous conduit poliment à la rangée ou à la loge désignée d'avance. A cet homme non plus vous ne devez rien, et comme il n'y a pas de programme vous n'aurez pas même ce prétexte pour lui offrir un petit salaire. Quelquefois il se hasardera bien à vous demander si vous voulez de bonnes jumelles (gemelos), mais c'est tout. Le petit banc stupide, le coussin sont parfaitement inconnus. Ce n'est




Une affiche du « Théâtre Espagnol ».

pas nous qui réclamerons. Enfin, pour éviter toute contestation, vous garderez en poche votre billet dont on aura seulement déchiré un bout à l'entrée. Dans les théâtres à sections le placeur viendra dans chaque entr'acte s'assurer si vous avez bien le même numéro pour la section suivante, sinon vous seriez forcé de changer de place. Mais c'est à vous, au bureau, à demander le même numéro pour toutes les sections. Ce petit travail de contrôle est facilité par la couleur des billets qui varie suivant les actes.

Voilà certainement d'excellentes choses, comme aussi l'existence d'une allée au milieu des fauteuils, et la suppression complète des strapontins. Malheureusement il en est d'autres bien mauvaises comme l'absence — à quelques exceptions près — du vestiaire, ce qui force le public des fauteuils soit à garder ses pardessus, confections, etc., sur le dos, soit à les tenir sur les genoux, soit enfin à s'asseoir dessus. Quant au public des loges, il a généralement un petit salon en retrait avec des patères pour accrocher les vêtements. Le nombre de places dans les loges n'est pas limité et l'on peut s'y entasser à plaisir. Il est vrai que la loge ne se détaille pas.

Quant aux fauteuils de balcon, ce genre de place n'existe pas du tout en Espagne.

Un étranger qui vient pour la première fois en Espagne — comme en Italie du reste — est stupéfié de la grandeur des théâtres que l'on appelle aussi *coliseos*, des colysées. Ainsi, pour ne parler que de Madrid, le Real contient 2.000 spectateurs qui s'y trouvent à l'aise ; le théâtre Espagnol 1.200 places ; le théâtre Parish 4.000 ; la Comédie 1.034 ; tous sont éclairés à la lumière électrique et des lampes à huile, souvent éteintes, sont ménagées çà et là en cas d'interruption du courant ; des lances de pompes tout armées sont installées à droite et à gauche de la scène, et il est défendu de fumer. Malheureusement cette prohibition n'a d'effet que dans les théâtres un peu convenables : à l'Eslava, à Romea, à Parish, on fume dans la salle, mais sans exagération, pendant l'entr'acte ; l'agent de police donne l'exemple en fumant, adossé au poteau sur lequel il est écrit : « Défense de fumer par ordre de l'autorité. » Mais dans les couloirs de tous les théâtres sans exception l'on fume. Une direction qui voudrait empêcher un public espagnol de fumer pendant plus d'une heure serait sûre



Le rideau du « Théâtre Espagnol ».

de n'avoir personne, quelle que soit la beauté du spectacle qu'elle pourrait offrir. — Lorsque nous aurons dit encore que le rideau est presque toujours un rideau d'annonces, mais très élégant, très artistement décoré (au lieu de ces affreux placards qu'on voit en France), nous aurons à peu près tout dit. Le programme absent, tant on attache peu d'importance au nom des acteurs, est remplacé par le journal du jour, quelques petits journaux illustrés, quelques bonbons ou caramels, vendus par de petits garçons dans les entr'actes.

A présent quel peut-être l'avantage ou le désavantage pour une entreprise de donner un spectacle par sections?

— Le prix d'un fauteuil par section coûtant 75 centimes au bureau, ou 1 franc aux marchands de billets (*revendedores*) qui accaparent les meilleures places, c'est donc en chiffres ronds quatre pesetas qu'il vous faudra dépenser si vous voulez passer toute la soirée au théâtre, de huit heures et demie à une heure du matin. Cette somme de quatre pesetas, qui ne paraît rien pour un Parisien, est énorme pour un Madrilène qui va tous les soirs au théâtre. Songez que la grande majorité des madrilènes se com-

pose d'employés de ministères ou d'administrations qui gagnent peu et veulent paraître beaucoup. S'il leur faut dépenser quatre pesetas pour aller une fois au théâtre, voilà des gens qui n'iront pas et en perdront le goût ou, sans rien exagérer, qui n'iront que deux fois ou trois fois par mois, soit 12 pesetas s'ils sont seuls, soit 24 pesetas pour deux. C'est beaucoup. A raison d'une peseta ou deux par jour, il n'y paraît guère. Ce sera néanmoins une dépense de 25 pesetas pour un ou 50 pesetas pour deux, soit le double. Et c'est le public le plus fidèle, le plus sûr.

Un impresario raisonne ainsi : Ma salle est grande et je dois la remplir ; si je tiens mes fauteuils à quatre pesetas, je n'aurai personne ; si je procède par *fournées*, je suis à peu près certain, en tenant celle de la première heure pour nulle, de faire salle comble pour les trois autres. Il n'y a rien de tel pour faire une chose que de n'y être pas forcé. Or, si je force mon public à venir à huit heures et demie et à payer pour toute la soirée, il ne viendra pas du tout et je ne garnirai pas mes banquettes. C'est un peu l'histoire des gens qui achètent « à tempérament » ; ils paient leur armoire à glace trois

fois plus cher qu'elle ne vaut, mais ils ont la consolation de se dire qu'ils n'ont jamais déboursé que cent sous à la fois.

En France, le théâtre, par suite des exigences de la mise en scène — et, il faut bien le dire aussi, de la critique blasée qui guide le public et lui montre le chemin ou le lui barre — le théâtre a atteint des prix inabordables. Un brave bourgeois qui veut mener sa petite famille au spectacle ne s'en tirera pas à moins de soixante francs. En Espagne, cela lui coûtera — opéra excepté — trois fois moins; alors, qu'arrive-t-il? C'est que l'on trouve tout naturel de se rejeter sur le café-concert, cette école d'obscénité et d'insanité tout à la fois. En Espagne — Dieu soit loué — le café-concert n'existe pas. Les deux seuls bouis-bouis de ce nom à Barcelone ne se soutiennent qu'au moyen d'une pantomime finale en cinq ou six tableaux; quant aux soi-disant chansons que l'on y débite en argot parisien, il va sans dire que les habitués de l'endroit — chauffeurs de navires, ouvriers faisant le lundi, protecteurs de ces dames — n'en comprennent pas un traître mot.

Le théâtre en Espagne est un divertissement quotidien, un lieu de réunion, une habitude,

une nécessité. On y mène l'enfant au maillot ; tout jeune, on le conduit aux matinées du dimanche, qui commencent à quatre heures et demie pour finir à huit heures. Les uns y viennent, dans les avant-scènes, avec le précepteur ou la gouvernante ; les autres sont accomgnés de leurs parents. Sur le devant des loges ce sont de véritables brochettes d'enfants, têtes blondes et bouclées qui rient à gorge déployée et applaudissent à tout rompre.

Il est bon d'ajouter qu'aucune pièce espagnole n'est risquée ; que l'on n'y entend aucun mot déplacé ; que l'insipide adultère, devenu la base de toute pièce française qui se respecte, à ce point qu'à l'étranger on se figure que toute la société en France est taillée sur ce modèle, y est totalement inconnu. La gaieté y est bon enfant ; la mère peut y conduire sa fille et les demoiselles n'ont pas besoin de réclamer un « théâtre blanc ». Et c'est toujours cela de gagné, puisque, par crainte exagérée des épices, on n'est pas encore tombé ici dans les fadeurs.

## III

## LE « THÉATRE ESPAGNOL »

Indifférence des Espagnols pour leurs classiques. — Mme Maria Guerrero. — Le « Théâtre Espagnol » renaît de ses cendres. — Difficultés sans nombre. — Faiblesse des productions nouvelles. — Réouverture de 1895. — Embellissements de la salle. — Sarah Bernhardt à Madrid. — La soirée du 12 novembre. — Maria Guerrero et Sarah Bernhardt dans le *Sphinx*.

Les adversaires de la Comédie-Française sont assurément nombreux en France. Je crois qu'ils rentreraient sous terre s'ils voyaient seulement un instant ce qui se passe chez nos voisins. Assurément, la Comédie-Française n'est pas parfaite : beaucoup de ses rouages sont vermoulus. Le fameux décret de Moscou est toujours là brandissant ses foudres. Mais quoi qu'on dise ou qu'on fasse, la Comédie-Française est la maison de Molière ; elle est la gardienne fidèle des traditions ; elle est le musée national de nos gloires littéraires ; elle réunit chez elle le plus bel

*ensemble* qu'il soit possible de rencontrer dans une troupe dramatique, et cela à travers les âges. Il est vrai, nous empresserons-nous d'ajouter, qu'elle reçoit du gouvernement qui la protège une assez jolie subvention.

En Espagne, et Dieu sait si le vieux théâtre espagnol qui inspira le nôtre est riche en chefs-d'œuvre, l'on est peu soucieux — à quelques exceptions près — de ces gloires! On sait vaguement que Cervantès a été enterré dans le couvent des Trinitaires, mais encore est-il impossible d'indiquer la place exacte de sa sépulture. L'inépuisable Lope de Vega gît pêle-mêle avec d'autres morts obscurs dans les caveaux de la petite église de Saint-Sébastien, à Madrid ; la maison de campagne de Moratin, quoique mise en loterie sans succès, n'a jamais pu trouver un acquéreur. Non, le peuple va aux *toros* ou à la *zarzuela* qui dure une heure. Ne lui demandez pas un plus grand effort d'attention. Aussi par quelles rudes épreuves a-t-il passé le *Théâtre Espagnol* ou mieux l'*Espagnol*, tout court, comme on dit couramment à Madrid ! Quels cahots à travers les siècles, pour arriver du *Corral de la Pacheca* — qui fut au théâtre en Espagne ce que les jeux de paume furent au nôtre —

jusqu'au théâtre de Mme Maria Guerrero, de nos jours !

Car il s'est trouvé une femme, une artiste vaillante, de cœur et de tête, sans parler de son incontestable talent, il s'est trouvé une femme qui à elle seule a entrepris ce qu'aucun homme n'aurait osé faire : Mme Maria Guerrero a assumé sur elle toutes les charges, toutes les responsabilités, et par sa volonté seule les portes du « Théâtre Espagnol », fermées une fois de plus, se rouvraient avec éclat le 12 janvier 1895, attirant pour cette solennité toute l'élite de la société madrilène. C'était une vie nouvelle qui recommençait pour le vieux Colysée, petit-fils du célèbre et immortel *Corral* déjà nommé.

Mais avec l'ouverture de l'*Espagnol* allaient recommencer en même temps les difficultés en tous genres sous lesquelles les précédentes entreprises avaient succombé. Laissons parler les Espagnols :

— Les classiques ? s'écrie l'un. Mais ils sont admirables ! Leur mérite est incomparable. La critique universelle les a consacrés ; les lettrés du monde entier les mettent d'emblée au premier rang. Ce furent des génies, et l'admiration des nations leur assigne une place entre les

dieux de l'Olympe, à la droite d'Apollon, dans les rayonnements et dans les gloires.

— Oui, poursuit l'autre enthousiasmé, Calderon, Lope, Alarcon, Tirso, Moreto, Rojas, n'ont leurs pareils nulle part dans l'univers.

— Mais, objecte timidement un troisième, qui diable aujourd'hui entend quelque chose aux classiques ? Avez-vous un peuple instruit pour remplir les petites places? Les gens à la mode eux-mêmes ne vont-ils pas trouver tout ce théâtre bien alambiqué, bien pompeux, bien sentencieux?

— Évidemment, reprend le premier, pour comprendre ce théâtre, il faudrait tout d'abord connaître à fond les mœurs et les coutumes du temps où ces œuvres ont été écrites.

— Il est assez difficile, en effet, dit le second, d'imposer ce théâtre à un public qui ne connaît guère l'histoire littéraire de notre pays et qui n'a pas été préparé à entendre des classiques. Lope de Vega, Ruiz de Alarcon, Tirso de Molina sont certainement les plus humains, les plus vrais de tous les auteurs. Mais comment arriver à l'oreille du public à travers des délicatesses de langage, des beautés très subtiles, des mignardises auxquelles nous sommes depuis longtemps déshabitués ?



Phot. Société artistique.

Un lundi classique au « Théâtre Espagnol ». Une scène de *El Desdén con el Desdén*.

A quoi M^me^ Guerrero vous répond :

— Je jouerai des classiques, parce que ces classiques sont le fond même, l'essence, la raison d'être de notre théâtre. Mais tandis que j'habituerai peu à peu le public à écouter à petites doses du classique, je jouerai des auteurs modernes et je ferai recette avec les pièces nouvelles. N'ai-je pas avec moi le grand Echegaray, Pérez Galdos, Feliu y Codina, Enrique Gaspar, Sellés, d'autres encore qui ne demandent que l'occasion de se montrer ?

— Certes oui, madame, les bonnes volontés ne manquent pas. Mais il souffle un mauvais vent sur les productions espagnoles. Combien d'œuvres sur lesquelles on avait compté n'ont pas attiré chez vous le public pendant vingt soirées ? Les auteurs espagnols, trop habitués, à notre avis, à marcher à la remorque du théâtre français, dont ils démarquent avec un sans-gêne extraordinaire les ouvrages, ont perdu l'habitude de faire par eux-mêmes. Ils ne sont plus dans le grand mouvement contemporain qui emporte le théâtre en France, en Allemagne, en Angleterre, en Norvège, partout. Ils retardent d'un bon quart de siècle pour le moins ; et le public, sans se rendre compte de la chose,

arrive à se désintéresser insensiblement du drame et de la comédie, parce que ce drame ou cette comédie ne correspondent plus à ses mœurs. Ce n'est qu'un vieux décalque pris sur un théâtre d'à côté d'il y a quarante ans. Nous ne parlons, bien entendu, qu'en général, et ne venons pas nier des efforts très réels, très incontestables, mais isolés, et qui manquent toujours d'une persévérance voulue vers un but. C'est du travail fait à tâtons.

Le 12 janvier 1895 fut donc une date mémorable pour le « Théâtre Espagnol ». Mme Maria Guerrero, avec l'appui de son père, en prenait possession pour dix ans. L'édifice avait été restauré de fond en comble. Où tout était auparavant ruine et décrépitude, apparaissait aujourd'hui un théâtre élégant en même temps que sévère. Le phénix ressuscitait de ses cendres. Gomar peignait un rideau neuf, les tapissiers garnissaient le rez-de-chaussée de fauteuils confortables Renaissance avec siège mobile, imitation cuir de Cordoue et clous de cuivre, sur vingt rangées de vingt fauteuils par rang avec allée centrale, comme il est toujours d'usage en Espagne. On a meublé les loges très vastes à l'unisson. Bref, les quatre étages



M[me] Guerrero dans la *Niña boba.*

avec leurs balcons à jour font très bel effet dans leur décoration rouge, blanc et or. La lumière électrique est répandue partout à profusion ; seule la scène nous paraît un peu petite, car si la salle assez évasée et profonde tient 1.200 places, le cadre de la scène ne dépasse guère comme grandeur celui de Cluny. Enfin les « Lundis classiques » sont organisés, où la *Société* va venir bon gré mal gré pour se voir, se retrouver, bavarder, aller se rendre des visites d'une loge à l'autre. Et voilà, comme le constatait un critique espagnol, la vie du « Théâtre national » à la merci de l'énergie d'une seule femme, qui doit compter avec sa santé, avec ses forces, et aussi, — car Mme Guerrero est mariée depuis peu — avec les exigences de la maternité.

Tel est cependant l'état actuel du « Théâtre Espagnol ».

Un encouragement manquait à l'artiste : cet encouragement lui vint de l'étranger, de notre grande Sarah toujours prête à offrir son talent quand il s'agit d'une œuvre bienfaisante ou artistique.

Au mois de novembre 1895, Mme Sarah Bernhardt se trouvait en représentations à Madrid. Elle entendit parler de Mme Maria Guerrero, de

l'œuvre surhumaine entreprise : elle courut à elle, et lui tendit la main. Mme Guerrero parle admirablement notre langue ; elle fut même l'élève de Coquelin, nous dit-on, et pensa un moment sérieusement à abandonner la scène espagnole pour la scène française. Il fut aussitôt convenu entre les deux grandes artistes qu'une représentation serait organisée au « Théâtre Espagnol » dans laquelle elles paraîtraient toutes deux, séparément d'abord, puis ensemble. Au programme : *La Niña boba* (La Fille sotte), une pièce du répertoire, et un des bons rôles de Mme Guerrero, *Jean Marie* par Sarah, puis la scène finale du *Sphinx* d'Octave Feuillet jouée en *français* par Mme Guerrero à qui Sarah donnait la réplique. Ne me trouvant pas alors à Madrid je ne puis que parler par ouï-dire : d'un aveu unanime la soirée du 12 novembre 1895 donna lieu à un « triomphe colossal » remporté par les deux artistes. Je laisse la parole à M. Salvador Canals qui assistait à la représentation : « La toile se releva quinze ou vingt fois pour que les deux artistes pussent recevoir les ovations enthousiastes de toute la salle. Et lorsque Sarah Bernhardt, emportée par l'émotion, saisit Maria Guerrero, l'attira vers elle et l'embrassa, nous

pûmes croire un instant que l'édifice allait crouler sous le bruit des applaudissements, des cris de joie. »

Il est juste de dire, ajoutent les spectateurs de cette inoubliable soirée, que la scène du *Sphinx* avait été merveilleusement interprétée ; Maria Guerrero avait parlé en français avec une grande pureté d'accent, et avait été à la hauteur de son illustre partenaire.

Il nous plaît, quant à nous, d'enregistrer ce fait peu banal : la première comédienne espagnole consacrée sur la scène du Théâtre Espagnol qu'elle relève, par sa doyenne en art, la première comédienne et tragédienne française de notre temps.

---

## IV

## BÉNÉFICE DE DON FERNANDO DIAZ DE MENDOZA

Une représentation à l'*Espagnol*. — Bénéfice de Don Fernando Diaz de Mendoza. — Heure tardive du spectacle. — *Castigo sin venganza* — Maria Guerrero, Diaz de Mendoza et Donato Jiménez. — *Boca de fraile*. — Feliu y Codina. — Habitude de traîner les auteurs sur la scène. — *Honor sin conciencia*. — La *Niña del estanquero*. — Départ du *Théâtre Espagnol* pour l'Amérique.

Je ne m'arrêterai pas longtemps à vous parler du répertoire du « Théâtre Espagnol » et pour cause : les pièces ne sont guère d'actualité. J'essaierai seulement de vous donner une idée d'une représentation à ce « Théâtre Espagnol » et je choisirai naturellement une soirée à laquelle j'ai assisté, la *représentation extraordinaire au bénéfice de Don Fernando Diaz de Mendoza*, le 9 avril 1897. Je dirai même que cette représentation fut comme le chant du cygne de cette saison théâtrale 1896-97, car la représentation d'adieux fixée pour le 18 avril n'eut jamais lieu,

et la troupe partit sans tambour ni trompette pour Cadix, où elle donna quelques représentations avant de s'embarquer pour Buenos-Ayres. Triste odyssée d'un « Théâtre national » ne pouvant vivre chez lui, et forcé, quand il ne court pas les provinces six mois de l'année (mai à octobre) d'aller chercher son salut à l'étranger.

Revenons au théâtre de la plaza Santa-Ana à la maigre façade en face d'une statue de Calderon plus maigre encore.

Il y a une chose à laquelle un étranger aura toujours beaucoup de peine à se faire à Madrid : c'est l'heure tardive à laquelle commencent les spectacles. Assurément l'affiche annonce pour huit heures et demie le lever du rideau. Mais tout le monde sait d'avance ce que cela veut dire ; tout le monde est dans le secret. A huit heures et demie la salle est plongée dans l'obscurité ; pas un chat, ni aux galeries, ni aux loges, ni aux fauteuils. Alors le rideau ne voulant pas se lever devant des banquettes vides ne se lève pas du tout. A *neuf heures et quart* quelques personnes font timidement leur entrée. A neuf heures et demie le *sexteto* de rigueur exécute la symphonie.

Le programme que l'on trouve à sa place, très joliment illustré, et nous donnant un portrait



Phot. Company.

Diaz de Mendoza, jeune premier du « Théâtre Espagnol ».

3.

de Mme Maria Guerrero dans l'un de ses rôles, nous annonce d'abord les deuxième et troisième actes de *Castigo sin venganza* (Châtiment sans vengeance) drame tragique en vers de Lope de Vega. Les protagonistes seront Mme Guerrero, et son mari Don Fernando Diaz de Mendoza, celui-là même dont c'est le bénéfice, et qui, chose assez rare en Espagne pour un noble, osa monter sur les planches et épouser celle qu'il aimait sans se soucier de son blason.

*Castigo sin venganza* nous fait penser de suite, par le cadre, à l'*Aventurière* d'Emile Augier. Nous voilà bien dans la même demeure seigneuriale aux lambris sévères, aux tapisseries lourdes, aux fauteuils de cuir, aux tables massives de chêne. Seulement ici, le duc de Ferrare n'a aucun projet matrimonial. La chose est faite au commencement du deuxième acte. Veuf, il s'est remarié avec une femme beaucoup plus jeune que lui, Casandra, tandis que son fils, Federico, a dû s'incliner sans rien dire devant la volonté paternelle. Mais comment, pour un cœur de vingt ans, rester insensible aux charmes et à la grâce de la jeune duchesse qui souffre elle-même en silence d'un mariage aussi disproportionné? Le duc de Ferrare part en campagne — tout comme

Malborough — mais bien avant qu'il ne revienne de cette guerre, nous nous apercevons déjà aux tendres conversations des deux jeunes gens que si le duc a gagné beaucoup de gloire dans cette expédition, en revanche il a perdu passablement de son honneur à la maison.

Voici donc le duc revenu dans ses domaines, botté, éperonné, cuirassé et casqué. Son retour n'a pas été, comme on pense, sans déranger le duo d'amour. Resté seul, le duc dépouille son courrier, et parmi une foule de requêtes qu'on lui a remises à son arrivée trouve une lettre anonyme qui lui apprend la trahison dont il est la victime. Il fait venir son fils, qui, pour détourner les soupçons, lui demande l'autorisation d'épouser la jeune Aurora, fiancée déjà au marquis de Gonzague. Mais, mis en présence de sa femme, le duc lui annonce sans préparations la nouvelle détermination de Federico. La duchesse ne peut contenir son émotion ; une explication entre les deux amants en est la suite, et le duc surprend les coupables.

Jusqu'à présent rien que d'assez banal, peut-être, n'était-ce la beauté incomparable des vers, et surtout les duos d'amour qui sont admirables. Mais ici éclate toute la puissance dramatique de

Lope de Vega. La conclusion, nous l'attendons, quelconque. Eh bien ! non, elle sera terrifiante, inattendue ; qu'on en juge.

Froidement, posément, le duc de Ferrare, qui a compris toute l'immensité du désastre irréparable, ordonne à son fils de tuer l'épouse infidèle et parjure, et comme Federico n'a pas d'armes sur lui, il lui tend lentement son propre poignard. Federico hésite, comme bien on pense, mais en présence de l'amour éternel que lui jure Casandra la frappe, et, se jetant aux genoux de son père, se frappe aussi.

— Entrez tous, crie le Duc. Mon fils, voyant ses droits à l'héritage paternel lui échapper, a tué la Duchesse ma femme; puis pris de remords, s'est tué lui-même.

C'est M^me^ Guerrero qui tient le rôle de la Duchesse ; elle y est parfaite. Maigre, nerveuse, elle joue surtout avec ses nerfs. C'est avant tout une intellectuelle. La dose d'énergie se lit dans le regard, un peu trop mobile, à mon sens. Et s'il était permis de faire des classifications, toujours inexactes par quelque côté, alors qu'il s'agit d'art, nous dirions que M^me^ Guerrero peut se ranger dans l'école Sarah Bernhardt, au premier rang, bien entendu, alors que M^me^ Tubau,

dont nous aurons l'occasion de parler plus tard, appartiendrait plutôt à l'école des précieuses et des minaudières dont Arnould Plessis et Fargueil furent chez nous comme les modèles.

Diaz de Mendoza, son mari, a pour lui sa jeunesse, son ardeur, son désir de bien faire. Il met beaucoup d'âme et de feu dans tout ce qu'il dit : il a eu de fort belles tirades. Mais pourquoi joue-t-il ce rôle tout rasé, ce qui le fait ressembler bien plutôt à un diacre qu'à un brillant cavalier? Enfin le père noble, Donato Jiménez, nous donne un duc de Ferrare irréprochable, merveilleusement servi par sa belle voix de basse, et nous rappelle les beaux jours de Maubant sans en avoir la pesanteur. Mise en scène, costumes, ameublement, tout est de la plus rigoureuse exactitude et ne laisse rien à désirer.

Tomber de ces hauteurs dans une comédie de salon toute moderne, et sans transition, le saut est un peu rude, un peu précipité; néanmoins j'aime à croire que cette pièce qu'on étrenne ce soir, *Boca de fraile* — « *paso de comedia* », dit le programme — a surtout pour but de nous montrer M^me^ Guerrero dans un de ces rôles où elle excelle et qui exigent plus de grâce que de



Phot. Esplugas.

Donato Jiménez, père noble du « Théatre Espagnol ».

force. Partout où il faut de la gaieté, de l'enjouement, de l'esprit, soyez sûrs que vous y trouverez cette artiste à sa place. Seulement le sujet « original » — nous dit encore le programme pour nous faire comprendre qu'il ne s'agit pas ici d'une traduction — le sujet est-il bien neuf? Une jeune veuve s'est aventurée par curiosité dans un bal de modistes. Elle a été poursuivie par un tailleur déguisé en clown. A la suite de je ne sais quelle histoire de vaisselle cassée dans un restaurant de nuit, la jeune veuve, qui a toutes les peines du monde à sauvegarder sa vertu dans ce milieu douteux, a dû laisser, faute d'argent, un bijou en gage. Mais le lendemain, quand elle a voulu faire reprendre cette pièce compromettante, le bijou avait déjà été retiré. Depuis ce temps, la jeune étourdie ne rêve plus que de tailleurs et de clowns.

La scène se passe à la campagne, où, suivant l'usage établi, la belle éplorée s'ennuie ferme. Survient un voisin fantasque qui, sous mille prétextes, cherche à s'implanter dans le salon. La jeune veuve, de son côté, fait tout ce qu'elle peut pour le faire partir, et cependant, comme il l'amuse et la distrait, elle voudrait bien, tout en le renvoyant, le garder.

Ici, nous sommes en plein dans la série qui nous a donné avec plus ou moins de bonheur : la *Pluie et le beau temps*, le *Piano de Berthe*, la *Veuve aux Camélias*, l'*Histoire d'un sou*, et j'en passe. Vous devinez sans peine, n'est-ce pas, que le jeune voisin a justement à son doigt le fameux bijou perdu, l'anneau de fiançailles laissé en gage. Et cependant il ne s'agit pas d'un tailleur, mais d'un riche propriétaire des environs qui s'était trouvé mêlé à toute cette affaire je ne sais plus comment. Tout s'arrangera par un mariage, comme au Gymnase du bon vieux temps, et l'on profite de la circonstance pour traîner sur la scène l'auteur, M. Feliu y Codina, qui nous donne l'illusion d'un Francisque Sarcey d'il y a vingt ans [1].

Et, à ce propos, nous aurons souvent l'occasion de constater ce fait ; l'auteur traîné sur la scène et revenant saluer avec les artistes, et cela non seulement à une première représentation, mais encore à beaucoup d'autres. C'est d'un usage constant en Espagne et cela semble

[1] Ce petit succès devait être le dernier, hélas ! de l'auteur de la *Dolorès*. Trois semaines après ce que nous venons de raconter, Féliu y Codina mourait subitement au sortir de table, chez lui, au milieu de sa famille et de ses amis. Il avait à peine cinquante ans.

tout naturel. D'autres fois, on annonce sur l'affiche que « l'auteur assistera à la représentation ». En province, dans les grandes villes, on fait publier à grands renforts d'annonces que l'auteur arrivera pour assister à la première. On lit aussi quelquefois : « Au bénéfice de l'auteur. » Et cela ne nous paraît pas qu'un peu singulier le spectacle que nous donne cet auteur toujours embusqué derrière un portant, toujours prêt à se faire traîner, en apparaissant tantôt en redingote, tantôt en jaquette, ou tantôt en veston.

Revenons à la représentation, qui n'est pas encore prête de s'achever, bien qu'il soit minuit bien sonné.

M. Sellès, auteur en vue, et connu par son *Nœud gordien* qui réussit, a voulu pour la circonstance écrire un monologue pour le bénéficiaire, et ce monologue s'appelle *Honneur sans conscience* (Honor sin conciencia). Ce monologue, débité par Diaz de Mendoza devant le rideau baissé, nous paraît long, terriblement long, et cet avis est partagé autour de nous. Un monsieur, en habit noir et en pardessus, vient nous raconter une histoire arrivée à l'un de ses amis qui est joueur. Celui-ci a trouvé un portefeuille contenant 25.000 fr. Emporté par l'aveu-

glement du jeu, il joue encore ces 25.000 fr. et les perd. Mais en cherchant dans ce même portefeuille pour en connaître le propriétaire, il y trouve des preuves non douteuses de son infortune conjugale. Que faire ? Un duel ? Un divorce ? Mais s'il avoue qu'il a connaissance de son déshonneur, il doit avouer du même coup qu'il a trouvé le portefeuille et les 25.000 fr. qu'il contenait. Morale : il ne dira rien, et gardera pour lui les 25.000 fr. et le déshonneur. Etrange, bien étrange morale, qui sous d'autres cieux eût attiré une tempête. J'entends bien que l'auteur cite un cas et ne nous fait pas profession de ces doctrines, mais enfin... On le traîne trois fois sur la scène. Les succès s'obtiennent ici à bon compte.

Puis pour clôturer la séance, première aussi de la *Niña del estanquero*, autrement dit « La petite du marchand de tabac », saynète en un acte et trois tableaux, en prose et en vers, originale de don Tomàs Luceño et — je reproduis toujours fidèlement le programme — « écrite d'après l'argument d'une autre saynète du même auteur ».

Ces remaniements ici sont très fréquents. Et puis comme le fameux théâtre par sections ne veut que des pièces en un acte, il arrive que la plupart des auteurs, pour être joués, refondent

souvent leurs anciennes pièces et les concentrent en un seul acte.

La *Niña del estanquero*, tableau de mœurs populaires mettant en scène un bureau de tabac, puis les coulisses d'un théâtre, nous fait penser successivement aux scènes d'Henry Monnier, puis au *Père de la Débutante*. Rendons toutefois cette justice à l'auteur que les mots spirituels y abondent et portent sur le public. Le père, la mère, la fille qui passe son temps à apprendre des rôles de *zarzuelas* dans le comptoir, les amoureux de la jolie marchande de tabac, les allées et venues des clients, tout cela est parfaitement rendu. Parfaitement rendues aussi les coulisses du théâtre où la *niña* va enfin débuter encouragée par la mère, mais contre la volonté du père qui vient, au moment pathétique, tirer en scène des coups de revolver et enlever sa fille à la barbe du public figuré qui applaudit à tout rompre trouvant cette scène la plus belle de l'ouvrage. L'idée de faire annoncer les auteurs de la pièce, si nombreux qu'on les nomme à la façon d'une litanie, et qu'on les traîne en chapelet sur la scène, est aussi une bonne critique de l'abus que nous signalions tout à l'heure. Bref tout se termine par des bravos et des rires au

moment où une heure et demie du matin — heure normale pour Madrid — vient de sonner.

Et maintenant ? Maintenant le « Théâtre Espagnol » pour subsister jusqu'à l'hiver, s'embarquera pour l'Amérique où il arrivera vers le milieu de mai pour revenir à Madrid en octobre, ce qui donne l'occasion à un petit journal satirique *Juan Rana* de nous représenter ce tableau biblique : « La fuite, et pas précisément en Egypte » ; M[me] Maria Guerrero sur un âne, la clé de « l'Espagnol » en sautoir et son jeune enfant sur les bras, tandis que son mari avec sa couronne nobiliaire et ses titres dans sa besace, traîne avec peine le bourriquet vers un poteau sur lequel on lit : « Amérique. »

Pauvre, pauvre « Théâtre Espagnol » ! malgré tant d'efforts et de talent dépensés.

— Les abonnements marchent encore, me disait un habitué, parce que pour un certain monde c'est à peu près la carte forcée.

— Mais l'entrée au bureau ?

— ? ? ?

Et voilà justement où est le grand mal !

---

## V

## LA COMEDIA

Le théâtre de la *Comedia.* — Emilio Mario directeur, professeur, metteur en scène, organisateur, administrateur. — Mme Carmen Cobeña. — Thuillier. — Juan Balaguer. — Modestie des artistes espagnols. — Vallès. — Josefina Alvarez. — Nièves Suarez. — Josefa Cobeña. — Agapito Cuevas. — Manso. — Déplacements en provinces. — Besogne écrasante.

De même que le *Théâtre Espagnol* c'est Mme Guerrero, de même la *Comedia* c'est Emilio Mario. Mario seul, et Mario toujours.

L'air un peu bourru à première vue, avec des façons de notaire, mais ayant, dès qu'on lui parle, des manières onctueuses de chanoine ayant beaucoup vécu dans le monde, tel nous apparaît Mario. La distinction faite homme, la suprême courtoisie, la plus scrupuleuse probité; une tournure dont Bressant et Febvre ont imprimé chez nous le cachet; paternel et bonhomme quand il le faut. Pas aussi bénisseur que Lafontaine, non certes; pas aussi bougon non plus

que feu le père Derval à qui il ressemble beaucoup physiquement ; bref, une espèce d'*abbé Constantin* idéal, rôle dans lequel il excelle d'ailleurs et sans efforts.

Il ne nous appartient pas dans un ouvrage de ce genre, rapide étude écrite au courant de la plume, de retracer ici la biographie de Mario. Mais cet honorable et consciencieux artiste, aujourd'hui le doyen des comédiens espagnols, représente aussi à nos yeux le type de l'infatigable lutteur. Seul, au milieu de difficultés sans nombre, perdant tour à tour ses meilleurs éléments de succès qui passaient en Amérique, en province ou à l'*Espagnol*, il a tenu tête à l'orage pendant vingt-deux ans dans ce théâtre de la *Comedia* qu'il avait inauguré en 1875, et dont il se voit forcé de fermer les portes à Pâques 1897, en quête d'un local pour la saison prochaine, ce dernier refuge de la comédie sérieuse étant livré à son tour à la *zarzuela !* Signe des temps.

Directeur, professeur, metteur en scène, organisateur, administrateur, premier acteur, aussi bien dans le genre sérieux que dans le genre comique, Mario a eu le rare mérite d'avoir été peut-être le seul comédien espagnol qui comprît



Emilio Mario, premier acteur et directeur du théâtre de la Comedia.

la comédie moderne à la façon dont nous la comprenons à la Comédie-Française, au Gymnase, au Vaudeville. Alexandre Dumas fils, Octave Feuillet, Halévy, Erckmann-Chatrian, de Najac, et tant d'autres de nos auteurs n'ont pas eu de meilleur interprète chez nous. Enfin il a été le seul qui ait su réunir un ensemble digne de ce nom. Combien d'élèves a-t-il formés? Mme Guerrero, Mme Tubau, les deux étoiles de la comédie espagnole, ne sortent-elles pas de chez lui?

Mais laissons le passé, et occupons-nous seulement du présent. Sur quels éléments la troupe de Mario doit-elle compter?

Au premier rang de ses collaborateurs dévoués nous placerons tout naturellement Mme Carmen Cobeña, la jeune première (*la dama*), Emilio Thuillier, le jeune premier rôle (*el galan*) et Balaguer, le premier comique (*actor comico*).

Mme Carmen Cobeña est avenante, et possède beaucoup de talent. Elle est, avant tout, sympathique. Nous l'avons vue toujours supérieure dans tous ses rôles.

Thuillier, de descendance française, comme son nom l'indique, a plutôt la tournure française, bien que né à Malaga et ayant toujours

vécu en Espagne. C'est le jeune premier accompli, n'ayant qu'un tort, à notre avis, celui de vouloir se charger de rôles dramatiques, alors que son physique qui nous rappelle par certains traits celui de José Dupuis jeune le désigne plutôt pour des rôles de haut comique. C'est ainsi qu'il fait, sans s'en douter, un *Champignol malgré lui* adorable, étonnant de drôleries, tout en restant très distingué. Il vous répondra à cela qu'il aime mieux des rôles mélodramatiques, comme celui de *Juan José* dans une pièce du genre de l'*Assommoir ;* mais il est trahi par son regard qu'il rendra difficilement bien tragique. Cela ne l'empêchera pas d'avoir beaucoup de talent aussi, de dire très bien, et d'être très aimé du public. Comme il le mérite, d'ailleurs, car c'est un studieux, un bûcheur, un travailleur infatigable ; modeste en même temps, et charmant dans ses relations.

Il ne sent pas, dit-il, le répertoire ancien et ne veut pas s'en mêler ; différent en cela de bien d'autres artistes qui le *sentent* peut-être, mais qui le font aussi sentir aux spectateurs. Ce fut le cas de Bressant et d'Adolphe Dupuis chez nous ; ces deux artistes ne furent vraiment supérieurs que dans la comédie moderne, et ne

réussirent jamais que médiocrement dans le classique. Thuillier a le courage de le dire, c'est beaucoup. A l'heure présente, il est incontestablement le premier *galan* de toute l'Espagne.

Juan Balaguer, est avant tout un consciencieux qui étudie à fond chacun de ses types. Echegaray lui est personnellement redevable de beaucoup des siens qui, grâce à Balaguer, sont devenus légendaires : tel l'antiquaire Don Castulo de *Mariana*, rendu assurément avec plus de relief que n'en avait mis l'auteur lui-même. Un bout de rôle, tel celui du perruquier dans *Muerete, si veras*.. de Breton de los Herreros, et Balaguer fera rire aux larmes toute la salle sans être jamais exagéré, condition essentielle pour un comique de haute comédie. Enfin, c'est un modeste aussi, et nous dirons à ce propos que cette qualité de modestie se retrouve bien plus souvent chez les comédiens espagnols que chez les nôtres. Songez donc qu'à part les affiches de quelques théâtres qui prennent soin d'indiquer la distribution de la pièce, beaucoup d'autres portent les noms en bloc, ou même n'en portent aucun. Quand à la *vedette*, elle est totalement inconnue. Les noms des artistes, dans les tableaux de troupes, sont publiés par

ordre alphabétique, et l'on voit le nom du grand Vico, par exemple, figurer en dernière ligne, et en caractères de même grandeur que le nom de la plus humble *utilité*. Voilà des mœurs que nos directeurs parisiens auraient de la peine à faire adopter !

Pour en revenir à la *Comedia*, Juan Balaguer, par son genre, est voué à jouer dans tous les petits levers de rideau en un acte où il se plaît à créer des types variés. Le public ne s'en plaint pas. En résumé, sans se rattacher aux écoles bruyantes et trompettantes dont Coquelin est le chef, par son comique à froid, par ses observations justes, par ses effets étudiés, Juan Balaguer se rapproche plutôt des écoles de Got, de Féraudy et consorts, ce qui n'est pas précisément un mauvais compliment lui faire. Nous avons eu beaucoup de comédiens de cette trempe au Vaudeville et au Gymnase.

Puis, derrière ces trois colonnes — madame Cobeña, Thuillier et Balaguer — ce sont encore de consciencieux artistes, tels que José Vallès, père noble et « acteur de caractère » trop peu utilisé malheureusement, et que nous connaîtrions à peine si nous n'avions eu la chance de l'apprécier à Barcelone dans la troupe de Mme Tubau



Phot. L. Aguilar.

Mme Carmen Cobeña, première actrice du théâtre de la Comedia.

dont il faisait autrefois partie. Vallès nous avait montré là un colonel dans *Madga* et un banquier dans le *Prince d'Aurec*, dessinés absolument de main de maître.

Josefina Alvarez, une excellente duègne qui a toutes les traditions de la bonne comédie.

Niévès Suarez, une jolie petite ingénue, très fine.

Joséfa Cobeña, une amoureuse qui donne très joliment la réplique à sa grande sœur Carmen.

Agapito Cuevas, un amoureux de bonnes manières, très naturel.

Manso, un second comique grime que l'on met à toutes les sauces, mais qui, comme ces comédiens de l'école de Francès, ont la qualité de n'être jamais mauvais, mais aussi le défaut d'être pareils dans tous les rôles.

Bref, un total de trente artistes, emportant dans leurs bagages, quand ils se déplacent — et cela leur arrive depuis Pâques jusqu'à fin de septembre — plus de vingt-cinq pièces en trois ou quatre actes, sans compter un nombre incalculable de petites pièces. Car l'on ne procède ici nullement comme en France où l'impresario quitte Paris avec deux ou trois pièces et s'en va jouer un jour ou deux à Versailles, Chartres, Blois,

Le Mans, etc. C'est la *tournée* proprement dite. En Espagne les voyages sont très longs, les frais considérables, les grandes villes peu nombreuses. On procède donc par *séjours*. On sait que la troupe de Mario viendra à Malaga ou à Valence une fois par an, ou tous les deux ans, mais qu'elle y séjournera 10, 15, 20 jours. Alors, pendant ce temps, il faudra passer en revue tout le répertoire. Ce sont les *abonnements* qui font la recette. L'affiche devra donc être changée tous les soirs, et tous les soirs on reverra sur l'affiche les noms de Mario, Thuillier, Mme Cobeña et Balaguer dans des rôles différents. Besogne écrasante, si l'on songe que le spectacle ne se termine jamais avant une heure et une heure et demie du matin. Une fois même, le soir de la Saint-Jean, à Barcelone, on tira un feu d'artifice dans les jardins du Théâtre-Lyrique où la troupe Mario donnait ses représentations. Ce feu d'artifice attira la foule, encore bien plus que l'affiche qui était très corsée. Eh bien! la représentation se termina à trois heures du matin, et le lendemain les mêmes artistes jouaient en matinée et en soirée, c'est-à-dire depuis trois heures et demie de l'après-midi jusqu'à une heure et demie du matin sans désemparer! Or, comme le changement de spectacle

exige des *raccords* continuels, on répète tous les autres jours de onze heures du matin à quatre heures.

De quoi se compose à présent ce répertoire ?

---

# VI

## LA COMÉDIA

(*Suite et fin.*)

Mise au pillage du répertoire français. — Les traducteurs et les traductions. — L'histoire d'une pièce allemande en quatre actes convertie en trois et en deux. — La troupe d'Emilio Mario au théâtre lyrique de Barcelone. — *El Si de las niñas.* — *Doña Perfecta.* — D. Benito Pérez Galdos.

Avant l'année 1888 il était permis aux auteurs espagnols de piller impunément le répertoire français, de changer le nom des pièces ou des personnages, de trancher, de rogner, d'ajouter, de ne rendre de comptes à personne, et bien mieux, de ne payer aucuns droits d'auteurs.

En 1888, grâce aux revendications de la Société des auteurs dramatiques, on fit deux parts : l'une se rapportant aux œuvres antérieures à cette date, et dans lesquelles il est toujours permis de puiser, s'il reste à puiser encore ; l'autre relative aux œuvres modernes. Pour celles-ci la iuridiction internationale est appliquée. Et cepen-

dant combien peu figurent les noms de nos auteurs sur les affiches! Non pas qu'on les frustre ; mais il en coûte tant de dire où l'on a pris la pièce. Alors on emploie près du public cette jolie formule : « Œuvre écrite sur la donnée d'une pièce française. » Laquelle? Allez-y voir. L'*Ami Fritz* d'Erkmann-Chatrian devient *El Amigo Fritz* de D. Manuel Matoses ; l'*Abbé Constantin* se transforme en *El Cura de Longueval* de D. Louis Valdès ; *Bébé* s'appelle *Bébé* ou *El Chiquitin de la Casa* (ou le Gosse de la maison) sous la signature de D. Mariano Pino y Dominguez ; *Champignol malgré lui* n'est connu que sous le nom de *Servicio obligatorio*, par D. Emilio Mario fils. Quant aux véritables auteurs de ces pièces, ils peuvent toucher les droits qui sont leur dus, assurément, ou, mieux, ils ont touché le prix de vente lorsqu'ils ont cédé l'autorisation de traduire, mais quelle illusion de leur part s'ils se figurent que leurs noms sont connus du public espagnol qui ne voit jamais que le traducteur, lorsque celui-ci se fait traîner sur la scène pour recueillir tous les bravos.

Un petit exemple entre cent : nous avions vu jouer en Italie, à Milan, une comédie allemande traduite dont le titre était exactement en italien :



Phot. L. Aguilar.

Emilio Thuillier, jeune premier du théâtre de la Comedia.

« *Il ratto delle Sabine* » et tirée de l'œuvre de MM. Möser et de Schoenthan. C'est l'aventure fort amusante d'un vieux professeur d'histoire qui a commis une tragédie dans sa jeunesse, et cette tragédie s'appelle l'*Enlèvement des Sabines.* Dans la petite ville qu'il habite survient un imprésario-comédien. Cet imprésario a surpris le secret du vieux professeur et dans l'espoir de « faire une salle » arrive à le décider à faire jouer sa tragédie par sa troupe d'occasion. Suite de péripéties et de mésaventures fort amusantes. Il y avait même dans cette pièce, à Milan, un comédien extraordinaire nommé A. Brunorini lequel, sans moyens physiques, arrivait à produire des effets étonnants dans le rôle de l'imprésario, et le souvenir nous en était resté, très vif.

Nous voici donc à Madrid où l'on affiche à la *Comedia : los Gansos del Capitolio*, autrement dit les *Oies du Capitole*, comédie en trois actes et en prose de Emilio Mario fils et Domingo de Santoval. Quelle apparence y a-t-il que l'*Enlèvement des Sabines* se soit transformé en *Oies du Capitole*, que les quatre actes se soient fondus en trois, et que MM. Möser et de Schoenthan aient pris les pseudonymes de Emilio Mario fils et

Domingo de Santoval? Aucune, n'est-ce pas? Et lisez ce qu'il y a sur la brochure espagnole, s.v.p. : « Cette œuvre est propriété des auteurs; personne ne pourra, sans leur autorisation, l'imprimer ni la représenter, etc. » Et plus loin : « Les auteurs se réservent le droit de traduction[1]. »

Mais les auteurs allemands dont on ne cite ni l'œuvre, ni les noms?... Ne m'en demandez pas davantage. Le rideau se lève, et nous retrouvons en trois actes, sous le titre *Les Oies du Capitole*, notre *Enlèvement des Sabines*. C'est le

[1] Ce sans-gêne extraordinaire ayant provoqué de notre part, au sujet de la comédie allemande, une demande dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, nous sommes heureux d'enregistrer ici la réponse qui nous fut faite dans ce journal (numéro du 20 mai 1897) par un correspondant qui signe Berggruen, et que nous remercions ici de ses explications :

« Le titre *l'Enlèvement des Sabines*, nous dit-il, est la traduction exacte de la comédie allemande *Der Raub der Sabinerinnen*, par Fr. et P. de Schoenthal qui a obtenu en Allemagne un succès légendaire il y a vingt ans, et que les scènes d'outre-Rhin jouent encore assez souvent, d'après le *Réperloire des scènes allemandes*, que la maison Breitkopf et Haertel, de Leipzig, publie tous les mois.

« Je me rappelle avoir vu cette pièce désopilante à Nuremberg et je comprends facilement que l'on ait changé le titre, car il s'agit d'une tragédie classique de collégien que le héros comique de la pièce a perpétrée dans sa prime jeunesse et on peut par conséquent substituer au titre original de la pièce n'importe quel titre classique et ronflant. La version italienne est, sans doute, autorisée par les auteurs, mais les Espagnols ont simplement pillé la pièce originale, car de l'autre côté des Pyrénées les droits d'auteur ne sont nullement reconnus. »

titre de la tragédie du vieux professeur qui a seul changé.

Est-ce tout? Que non pas.

A quelques jours de là, la fantaisie nous vint d'aller voir au théâtre Lara, toujours à Madrid, *Il signor Tromboni*, pièce en deux actes, et cela au même moment où les *Oies du Capitole* en trois actes attiraient le public à la Comédie. Or quelle n'est pas notre stupéfaction de reconnaître, refondus en deux actes, par MM. tel et tel qui se donnent comme les auteurs, mon *ex-Enlèvement des Sabines* et mes nouvelles *Oies du Capitole*. C'est toujours le même plat, mais sous un autre nom. Quatre actes, trois actes, deux actes! Allons, je ne désespère pas d'entendre bientôt le même sujet en monologue, mais sous une autre étiquette romaine, bien entendu.

Revenons à la troupe d'Emilio Mario que je suis bien loin de rendre responsable de ces procédés, puisque c'est ici un usage admis, reconnu, mais quels drôles d'auteurs tout de même que ceux qui, au lieu d'indiquer carrément « traduit de tel ou tel », emploient encore des euphémismes comme cette trouvaille que je copie dans le *Heraldo* : « Œuvre inspirée par la lecture d'une œuvre française. » Or il paraît que l'œuvre

en question s'appelle tout simplement les *Lionnes pauvres*, d'Emile d'Augier.

La première fois que je vis Mario avec sa troupe, ce fut au théâtre lyrique de Barcelone loué pour un mois; c'est même là un grand ennui pour ces troupes de comédie de jouer souvent dans des salles beaucoup trop vastes, où les effets ont de la peine à passer la rampe et vont se perdre dans l'immensité. Mais c'est là une des conséquences forcées de ces déplacements continuels.

Donc, on jouait ce soir là *El si de las niñas*, comédie en trois actes, de Moratin, une vieille pièce du répertoire par laquelle Mario aime à commencer la série de ses représentations dans une ville. Ce genre de théâtre — je parle de celui de Moratin — nous fit penser de suite à celui de Diderot. C'est la même note sobre, mesurée. Mario, dans le rôle de D. Diego, nous apparaît sous les traits d'un Arnolphe de soixante ans qui veut épouser une jeune fille de seize ans. Comme traits, comme maintien, comme jeu, Mario nous rappela, dans ce rôle, le Lacressonnière des bons jours que nous avons connu. Une mère ridicule (M^me Alvarez), une jeune fille aimante et ingénue (M^me Carmen Cobeña), un



Phot. Company.

M^lle Niévès Suarez, première ingénue du théâtre de la Comedia.

jeune premier ardent (Thuillier) lui donnaient fort bien la réplique. Bref, le *Si de las niñas* (le Oui des jeunes filles) était supérieurement joué, et Mario, dans la scène finale où le vieillard fait le sacrifice de son amour et unit les deux jeunes gens, fut tout bonnement admirable de simplicité et de grandeur.

Nous avons vu jouer, et à maintes reprises, l'*Ami Fritz* à la Comédie-Française. Il n'est pas aventuré d'affirmer que Mario peut soutenir la comparaison écrasante avec Got dans le rôle du vieux David. Il y est parfait en tous points. Thuillier, lui, m'a paru manquer de rondeur dans Fritz; c'est plutôt un jeune homme à marier qu'un célibataire endurci qu'il nous représente, et Fritz n'est pas, à tout prendre, un jeune premier. Quant à Mme Carmen Cobeña, elle est tout à fait charmante dans le rôle de Suzel, surtout dans la scène du puits au deuxième acte.

Mais un des *clous* de cette saison, c'était *Doña Perfecta*, la nouvelle pièce de Pérez Galdos, dans laquelle l'auteur met en présence l'étroitesse des idées bigotes de province avec l'esprit nouveau des villes. Seulement, comme presque toutes les pièces de Galdos, celle-ci ne devait pas aller sans protestations.

Conteur de grand mérite, surtout quand il s'agit de décrire le petit còlé des choses, Meissonnier de la littérature, fureteur à la loupe, Galdos se fit d'abord connaître par ses *Episodes nationaux*, suite de nouvelles dont Erckmann-Chatrian nous ont donné chez nous la mesure il y a trente ans, mais où la haine contre le Français envahisseur est un peu trop cultivée systématiquement à chaque page pendant dix volumes. La guerre de l'Indépendance est déjà loin, Dieu merci !

N'ayant plus de Français à se mettre sous la dent, Galdos s'en prend aux moines et aux ultramontains, ce qui, en Espagne, peut passer pour une audace extrême. Tel est le cas de *Doña Perfecta*. Observateur au plus haut degré, préoccupé toujours, concentré en lui-même, Pérez Galdos ne parle pas. Très haut de taille, un peu voûté, l'homme a passé la quarantaine. C'est un silencieux par nature. Si ce n'est ses discours prononcés à l'Athénée, à sa réception à l'Académie, ou dans quelques cercles littéraires, personne ne pourrait se vanter d'avoir recueilli deux douzaines de paroles sorties de sa bouche. A Madrid, on a coutume de dire de lui : c'est un *canario* qui ne chante pas, mot à double



Caricature de Mario dans le rôle de David.

De l'*Ami Fritz*.

sens, car Galdos est originaire des îles Canaries. A Paris, sur le boulevard, nous dirions volontiers de lui : c'est un type!

Protecteur décidé des jeunes écrivains, nous devons rendre cette justice à Galdos qu'il met en jeu toutes ses influences pour être utile au nouveau venu. Exemple assez rare pour être proclamé ici bien haut.

Quant à son silence obstiné, un de nos confrères de la presse espagnole, Lopez del Arco, a raconté une bien jolie anecdote sur son compte.

Il existe encore à la Puerta del Sol le Café Universel dont les clients d'antan sont devenus pour la plupart ministres ou gens de marque, et où Pérez Galdos avait coutume de venir souvent le soir, mais sans jamais prendre part à la conversation de tous les autres. A peine desserrait-il les dents pour désigner au garçon la consommation qu'il voulait prendre.

Donc, tandis que ses voisins discutaient entre eux quelques points de science, de littérature, d'art, de politique, ou de quelque autre affaire, notre futur auteur de *Doña Perfecta* s'occupait simplement à diviser un journal en petits carrés de papier de différentes grandeurs, avec lesquels

il confectionnait le plus sérieusement du monde quelques douzaines de *cocottes* en papier, qu'il alignait ensuite sur le marbre de la table.

Quand il donna le jour au premier volume de sa magnifique collection des *Episodes nationaux*, personne ne pouvait croire que l'auteur de ce livre si parfait fût ce jeune taciturne que l'on avait l'habitude de voir venir le soir à ce café.

Un des habitués — aujourd'hui ministre — après avoir lu l'œuvre, enthousiasmé, dit alors à l'un de ses voisins :

— Sais-tu quel est ce Benito Pérez Galdos qui a publié ce roman dont s'occupent toute la presse et le monde littéraire en termes si élogieux ?

— Non. Qui cela peut-il être ?

— Eh bien ! notre voisin du café...

— Comment ?

— Tu sais bien : le petit aux *cocottes !*

Nous ignorons si le nom lui en est resté.

## VII

### DONA PERFECTA

Compte rendu de *Doña Perfecta*. — Mario, Thuillier et M^me^ Carmen Cobeña. — Le centenaire de Breton de los Herreros. — *Muerete, si veras*. — L'*Angelus* de Blasco. — Fermeture de la *Comedia*. — Départ pour Malaga et pour Valence.

*Doña Perfecta*, pièce tirée d'un roman, comme toutes les pièces de Galdos, — sauf le dénouement modifié au théâtre en ce qui concerne celle-ci, — a pour champ d'action un de ces villages du Nord où fleurit encore le carlisme, et nous met en scène les principaux personnages suivants : Doña Perfecta, incarnation du fanatisme religieux dans un esprit étroit de femme mûre et provinciale ; Rosario, la jeune fille ingénue brutalement sacrifiée aux préjugés d'une mère implacable ; Pepe Rey, le jeune homme aux idées larges et généreuses, mais dont toute l'intelligence va se briser dans une lutte inégale contre des ennemis implacables

et masqués; Don Inocencio, le chanoine cauteleux, politique et retors.

Nous sommes dans une petite ville de province, chez Doña Perfecta, flanquée de son inévitable chanoine; on attend de Madrid un neveu, Pepe Rey, jeune ingénieur dont on redoute à l'avance les idées dites subversives, bien que le brave garçon ne rêve à rien autre qu'à épouser sa jolie cousine. Et, de fait, ce duo d'amour ingénu entre Pepe Rey et Rosario est un petit bijou d'observation et de style; Thuillier et Niévès Suarez, jeunes tous deux, l'interprètent avec un grand naturel et enchantent positivement leur auditoire. Idylle simplette où deux cœurs parlent, sans se douter de l'orage qui déjà gronde dans le lointain. Mais quelle patience de la part du jeune homme pour résister aux traits acérés que lui lancent la tragique Perfecta et toute sa kyrielle de courtisans; quelle dose de savoir-vivre pour ne pas répondre vertement aux attaques calculées du chanoine qui ne veut voir dans la science moderne qu'incrédulité et athéisme. Non, la pauvre Rosario ne peut se décider à considérer son cousin comme un monstre d'irreligion, lui, la bonté, l'indulgence même. Jusqu'au moment où, la coupe



Benito Pérez Galdos.

trop pleine, Pepe Rey lance à la face des habitants d'Orbajosa tout le trop-plein dont son cœur déborde, dût son bonheur sombrer dans le naufrage. La guerre et la guerre implacable est déclarée.

Tristes amours désormais, interrompues par la présence de Doña Perfecta qui, vêtue de noir, avec des éclairs de colère dans les yeux et un souverain mépris sur les lèvres, descend lentement l'escalier, ordonne impérieusement à sa fille de se retirer et reste seule à seul avec son neveu. Une fanfare éclate au dehors ; ce sont des troupes qui arrivent à Orbajosa, et parmi elles les meilleurs amis de Pepe qui sont officiers dans ce régiment. Cette partie de l'œuvre nous plaît moins et fut aussi la plus discutée. Mais Pepe Rey peut-il lutter seul indéfiniment contre tous, n'ayant pour toute alliée qu'une enfant timide et apeurée, hésitant sans cesse entre son amour et son devoir ?

Un complot est organisé : Pepe Rey avec la connivence de ses amis enlèvera cette nuit Rosario consentante. Il avait compté encore sans Doña Perfecta aux aguets : à la première tentative d'escalade la bigote intraitable fait tuer à bout portant Pepe Rey par un de ses serviteurs.

Je n'ai pas vu M^me^ Tubau dans le rôle de Doña Perfecta qu'elle créa ; elle y fut, dit-on, admirable. Je vis, par contre, tous les autres interprètes de l'œuvre, Mario en tête, dans le rôle du chanoine, et l'interprétation ne laissait rien à désirer. Et si je me suis arrêté si longuement sur cette œuvre, c'est bien pour démontrer qu'elle put être considérée comme une audace. Le caractère de Doña Perfecta, née et élevée à Orbajosa, sans autre horizon que celui de sa petite ville réfractaire à toute idée de progrès, hypnotisée par le chanoine, sincère malgré tout dans son ignorance et dans son fanatisme, et intimement persuadée qu'un mariage avec Pepe Rey serait pour Rosario, sa fille, la perte à tout jamais de celle-ci dans ce monde et dans l'autre, n'est pas encore si rare qu'on le croit en Espagne, où ce conflit d'âmes et de consciences est encore mieux compris que chez nous. C'est pourquoi une adaptation française me paraîtrait tout au moins risquée — bien qu'on en ait parlé ; l'Espagne, pays par excellence de l'Inquisition, patrie de Torquemada, dernier refuge des autodafés aux siècles passés, est encore le terrain propice aux Doña Perfecta de nos jours.

Il faut savoir gré à Pérez Galdos de l'avoir dit.

La dernière fois qu'il nous fut donné d'applaudir Mario, ce fut au théâtre de la *Comedia*, à Madrid, quelques jours avant sa fermeture définitive. Très fidèle aux traditions, Emilio Mario avait décidé de célébrer le centenaire de *Breton de los Herreros* par une représentation extraordinaire pour laquelle on avait repris un des chefs-d'œuvre du vieil auteur, *Muerete, si veras...*, titre dont la traduction très libre peut être : « Essaie un peu de mourir, et tu verras... » sujet qui, par certains points, n'est pas tout à fait sans analogie avec la *Joie fait peur*, bien que, dans la pièce de Breton, il y ait un parti pris marqué de tourner les situations au comique.

Breton de los Herreros est peu connu en France. Né en 1796, à Quel, dans la province de Logroño, ce fut un des auteurs dramatiques espagnols les plus féconds de ce siècle. Volontaire dans l'armée, puis employé au ministère des finances, le jeune D. Manuel Breton, sans fortune, devait compter presque toute sa vie avec les gouvernements au sujet de ses opinions libérales. Destitué de son poste par la restau-

ration de Ferdinand, il chercha désormais à vivre de sa plume ; nommé plus tard conservateur de la Bibliothèque nationale, sans avoir demandé la place, il fut une seconde fois mis à pied pour avoir composé des vers en l'honneur d'Espartero. Mais les œuvres rapportent peu en Espagne, et il y a cinquante ans, c'était encore pis qu'aujourd'hui. Breton finit ses jours, croyons-nous, comme administrateur de la *Gazette de Madrid*, mais il n'en composa pas moins toute une série de pièces charmantes où il excella surtout à peindre le cœur féminin. C'est un bonhomme plein de malice, mais dont la grande fécondité fut aussi due aux emprunts faits à notre théâtre, en dépit d'un vrai fond personnel et très réel.

Le portrait de Breton de los Herreros (un Jules Simon dans les dernières années de sa vie) avait été placé dans un cadre et sur un chevalet à la droite de la scène, près l'avant-scène du rez-de-chaussée. Une grande couronne de lauriers verts, à laquelle pendaient de longs rubans aux couleurs espagnoles, était posée aux pieds du portrait. Portrait et couronne restèrent là pendant tout le temps que dura la représentation.

Le sujet de *Muerete, si veras...* est par lui-




Mario « acrobate » à la recherche d'une nouvelle salle.

(Caricature empruntée au journal satirique *Juan Rana.*)

même assez plaisant. Deux sœurs aiment un jeune officier, mais toutes deux de façon bien différente : la cadette l'aime en silence, et personne ne s'aperçoit de cet amour, pas même l'intéressé ; l'autre l'aime par coquetterie. au vu de tout le monde, et ne dissimule pas ses prochaines fiançailles, tout en se laissant faire une cour discrète par un second galant.

La guerre civile en Espagne bat son plein : carlistes et libéraux sont aux prises sous les murs de Saragosse; les deux jeunes gens rejoignent leur poste de combat, et l'on en est réduit aux conjectures... lorsque le second seul revient de la bataille; le fiancé, le vrai, son rival, a été tué glorieusement au plus fort de l'action.

Larmes, cris, désespoir, mais consolation facile de la fiancée, qui retrouve dans le messager un suppléant de bonne volonté; deuil sincère de la part de la cadette qui, après avoir aimé sans espoir le fiancé de sa sœur pendant qu'il était en vie, veut le pleurer à tout jamais depuis qu'il est mort.

Sur cette donnée, la suite se devine sans trop de peine. Celui que l'on avait cru mort n'avait été que dangereusement blessé, et lorsqu'il revient nuitamment à sa ville natale, c'est pour

assister incognito au mariage de son ex-fiancée avec son ami, à sa propre messe de *requiem*, aux propos des indifférents, et à la douleur vraiment sincère de celle qu'il avait jadis méconnue.

D'où la nécessité de mourir... au moins une fois pour rire, afin de savoir ce que vos amis pensent de vous, discerner les vraies affections, et se marier en toute connaissance de cause avec celle qui vous convient.

Quelques jours plus tard la *Comedia*, après un dernier essai, l'*Angelus*, un four sombre de Blasco, la *Comedia* fermait ses portes. Ce fut la dernière pièce jouée dans la jolie salle de la calle del Principe de Madrid, laquelle pouvait à bon droit passer pour un salon de bonne compagnie.

C'est égal, en arriver là après vingt-deux ans d'exploitation artistique — dans le véritable sens du mot — recommencer sur le tard cet interminable exode de Madrid à Malaga, de Malaga à Valence, de Valence à Barcelone, de Barcelone à Bilbao, à Vitoria, à Salamanque, à Valladolid, triste, triste en réalité pour des artistes qui se livrent à un travail surhumain, et qui, en réalité, ne méritent pas une telle malchance !

## VIII

## ANTONIO VICO

Antonio Vico. — Courses à travers les provinces. — Rencontre à Gérone. — *El libre Cambio.* — Souplesse du talent de Vico. — Son amitié d'antan avec Calvo. — *Juan José* de Joaquin Dicenta. — Un vieux mélo aux idées subversives.

Nous voici, ayant passé en revue tous les théâtres de haute comédie ou de drame à Madrid, et cependant nous n'avons pas dit un mot de deux artistes, des plus grands à l'heure actuelle : Antonio Vico et Mme Maria Tubau. Pour quelles raisons ?

Pour cette raison bien simple que tous les théâtres de Madrid leur sont fermés depuis un an.

Au mois de mars 1896, c'est-à dire à la fin de la saison théâtrale, la Société artistique Tubau, Mario était dissoute. Mario partait pour sa tournée annuelle et Mme Tubau reformait pour son compte une compagnie avec ses anciens éléments, puis

allait donner des représentations au *Théâtre Principal* à Barcelone. C'est là que nous la vîmes à différentes reprises et que nous pûmes apprécier son grand talent. Mais Madrid ne l'a plus revue. L'hiver suivant la voici à Mexico, puis à la Havane où la troupe se disloqua pour des questions de change dans le paiement des appointements. A présent, Mme Tubau est de retour en Europe, à la recherche d'une salle pour l'année prochaine.

Quant à Vico, l'unique, le seul protagoniste du vieux drame agonisant, nous ne pouvons mieux faire que de le comparer à Dumaine sur ses vieux jours, chassé de la Porte-Saint-Martin, de la Gaîté, envahie par l'opérette, de l'Ambigu, de partout, réduit à aller jouer à Rouen, au Havre, ou... à Belleville. Tel nous apparaît le grand Vico aujourd'hui, jadis le compagnon fidèle de Calvo — mort depuis quelques années — alors qu'ils se promenaient jadis en triomphateurs, non seulement en Espagne, mais dans toutes les Amériques, recueillant l'or à pleines mains, jouant devant des foules en délire! Mais qui, aujourd'hui, à Madrid, connaît Vico? Avant d'écrire ces quelques lignes qui le concernent, j'ai en vain interrogé tous les libraires de la



Phot. V[da] de Amayra y Fernandez.

Antonio Vico.

capitale, pas un n'a pu me mettre en main une biographie du grand artiste.

Par une froide journée de mars, l'année dernière, le hasard me conduisait à Gérone, la vieille et héroïque cité catalane. Dans le grand escalier en pierre de la *fonda de los Italianos*, où je logeais, je croisai à la nuit tombante un homme à la forte carrure, frileusement enveloppé dans une large *capa* de couleur brune ne laissant voir que les yeux, un chapeau melon rabattu sur le front, ayant à s'y méprendre la tournure d'un conspirateur de mélodrame. Le cadre d'ailleurs se prêtait à cette illusion; les plafonds incommensurablement élevés du vieux manoir, les larges dalles, la voûte sombre de l'escalier, la cour du vieil hôtel encombrée de rouliers, de mules empanachées dont tintaient les sonnailles, les pataches et les guimbardes aux formes archaïques. Involontairement je cherchai des yeux un bout de rapière dépassant le bas de la *capa;* instinctivement je prêtai l'oreille, espérant entendre un cliquetis d'éperons qui se fit attendre. Le voyageur passa, s'engouffra sous le porche, et disparut.

Alors mon hôtelier, clignant de l'œil en homme entendu, me dit :

— Vous l'avez vu?

— Qui?

— Don Antonio.

— Antonio? Quel Antonio?

— Le grand Vico parbleu! C'est lui! Don Antonio est dans nos murs! Lui seul, et c'est assez!

Je remerciai vivement ce Vatel artistique, et comme je n'avais jamais vu jouer qu'une seule fois Vico, il y a bien longtemps, dans le rôle de Don Juan Tenorio, où il m'avait laissé le souvenir d'un gros homme sans voix, je m'empressai de me préoccuper de l'heure à laquelle commençait le spectacle à Gérone. De plus, la salle de théâtre étant tout à côté de l'hôtel, je n'avais pas beaucoup à me déranger.

Car le fait est là, indéniable. Pour voir jouer Vico, aujourd'hui, il faut que le hasard vous conduise au fond des provinces, dans des préfectures, comme on dirait en France, ou des sous-préfectures de second ordre. Et le soir j'allai au théâtre, modérément garni, pour voir représenter *El libre cambio* (le libre échange), une pièce traduite du français, et dont l'original s'appelle *Monsieur Coulisset*, car on se garde bien de mettre le titre français sur l'affiche[1].

[1] *Monsieur Coulisset*, comédie en trois actes, dont le rôle

Ma surprise fut grande, je l'avoue, car le dramatique Vico s'était transformé ce soir-là en premier comique, remplissant le rôle d'un pique-assiettes qui vit aux crochets de tout le monde, tenant une comptabilité de ses dîners en ville, mais notant soigneusement ce qu'il faut dire ou ne pas dire dans chaque maison pour éviter des « gaffes » monumentales. La perte de ce portefeuille compromettant sur une table de jeu met en mouvement tous les rouages. Le portefeuille a été précisement trouvé par un mari qui n'aurait qu'à l'ouvrir pour comprendre toute son infortune. Il faut retrouver ce portefeuille coûte que coûte. Et la poursuite commence et dure toute la nuit, avec toutes les péripéties les plus drolatiques, comme on pense, à travers des portes, des escaliers, des chambres noires qui s'éclairent subitement par la rencontre involontaire d'un bouton électrique, bref, mille excentricités, jusqu'au moment où tout s'arrange pour la plus grande joie du public et l'honneur en apparence sauvé des deux maris.

principal était destiné à Jolly, avait pour auteurs E. Blum et R. Toché et fut joué au Vaudeville; malheureusement Jolly mourut, et la pièce passa inaperçue. Le *Figaro* du 5 juin 1897 annonce que cette même pièce légèrement remaniée va être reprise au théâtre du Palais-Royal en septembre (?) sous un titre nouveau : *le Portefeuille.*

Comédien jusqu'au bout des doigts, magnifique dans les scènes d'ahurissement, Vico nous fit totalement oublier ce soir-là qu'il était artiste de drame. Son aphonie sembla même le servir, tel Saint-Germain qui arrive à tirer des effets merveilleux de son manque absolu d'organe. Mais cette épreuve était insuffisante, et nous attendions pour juger le grand artiste la soirée du surlendemain pour laquelle on avait affiché *Juan José*.

Dans l'intervalle nous prenions nos repas à la table d'hôte commune, Vico au bout de la table, enveloppé dans son impénétrable *capa*, se faisant allumer des poêles mobiles derrière le dos, et se prétendant enrhumé, ce qui, après tout, était fort possible, notre grand hôtel de pierre ressemblant en tous points à une glacière.

Les repas se prolongeaient, en compagnie de son fils, comédien dans la troupe, et de son administrateur ; mais Vico ne se déridait guère qu'au dessert alors qu'il rappelait entre deux bouffées de cigare ses expéditions d'Amérique en compagnie du grand Calvo dont le nom était devenu partout l'inséparable du sien [1].

[1] « J'ignore s'il y eut jamais des rivalités entre Vico et Calvo, écrit Clarin (Léopoldo Alas) dans sa brochure *Rafael Calvo*



Phot. Company.

Vico dans *Thermidor*.

Cependant l'heure du spectacle approchait ; nous partîmes à notre tour, et nous trouvâmes ce soir-là la salle pleine. Nous allons en dire la raison. On avait affiché *Juan José* avec Vico dans le rôle du protagoniste.

(Madrid, 1890) ; je suppose que non ; ce que je puis dire c'est qu'ils arrivèrent à s'entendre, à s'aimer, et qu'ils se proposaient encore d'aller de l'avant, la main dans la main, lorsque le sort les sépara si vite. C'est que le talent de chacun ne nuisait en rien à celui de l'autre ; dans toute œuvre scénique bien construite, il y avait de la place pour deux... A quoi bon établir une comparaison entre ces deux véritables artistes ? Le talent de Vico était beaucoup plus flexible, s'appliquait à des emplois plus divers, et s'adaptait mieux au théâtre moderne, selon la tendance moderniste prédominante... mais le vers classique espagnol ne trouvait pas sur les lèvres de Vico une lyre aussi sonore que sur celles de Calvo. La manière romantique ancienne et moderne, la tendance lyrique qui seront toujours des éléments fondamentaux dans un théâtre essentiellement espagnol, avaient un meilleur interprète dans Calvo, lequel, à force de *chanter* le *mode* Caldéronien, était arrivé à ressembler à ces instruments de musiciens célèbres qui gardent toujours en eux quelque chose des grands maîtres auxquels ils ont appartenu... Calvo était la lyre de Calderon et de Tirso.

« Vico et lui vécurent en bons frères ; sans envie ils se partagèrent les lauriers qu'ils récoltaient ; ils s'embrassèrent sur la scène, mais leur embrassement était sincère et indestructible ; à Bilbao, un jour, en présence de celui qui me donna ces renseignements, ils se jurèrent de s'unir à tout jamais pour le bien de l'art.

« A brûle-pourpoint Calvo dit à Vico : Ce que nous devrions faire, ce serait de nous unir, de prendre le Théâtre Espagnol, et de rester ensemble jusqu'à la fin de notre vie artistique.

« — Pour ma part je n'y vois nul inconvénient, reprit Vico.

« — Et pour la mienne, encore moins.

« Ainsi furent jetées les bases de la société que seule devait rompre la mort de Calvo. »

Rafael Calvo mourut en effet à Cadix le 4 septembre 1888. Il n'avait que quarante-huit ans.

*Juan José?* En France ce nom ne nous dit rien. En Espagne, cette pièce que l'on joue partout, et qui fut créée au théâtre de la *Comedia* en octobre 1895, a fait un bruit considérable, d'abord parce qu'elle fut discutée, ensuite parce que le clergé s'en mêla dans les provinces, et sortit des armoires de sacristie les foudres de l'excommunication pour quiconque irait voir *Juan José*. Ce dernier procédé seul eût répondu du succès, et cependant le *mélo* de Joaquin Dicenta ne méritait, selon nous :

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Mais que voulez-vous faire dans un pays de soleil où l'on est tenté par tempérament à tout exagérer et à voir des génies partout. Non que l'auteur soit sans talent, mais il faut mettre chaque chose à sa place. Sa pièce construite sur le modèle du théâtre de d'Ennery, d'il y a cinquante ans, alors que celui-ci donnait *Marie-Jeanne* au boulevard, serait peut-être fort bien placée chez nous au théâtre du Château-d'Eau ou à Belleville. Mais faire de ce drame un « chef-d'œuvre », l'entourer d'épithètes abracadabrantes, déclarer que c'est « une œuvre d'une pièce, taillée d'une main habile dans un marbre

exquis »! cela devient ridicule pour l'auteur même qui, je le pense, est homme d'esprit. Allons, disons-le franchement, dans ce théâtre espagnol qui retarde d'un bon quart de siècle sur le mouvement dramatique contemporain, on s'est extasié de ce que l'auteur osait mettre en scène la blouse de l'ouvrier, faire parler des ouvriers, et la foule est accourue surtout parce que sans sermon, ni sans thèse, l'auteur développe dans sa pièce de fâcheuses tendances révolutionnaires dans le mauvais sens du mot.

Les comédiens eux-mêmes qui ont créé cette pièce, enivrés par un succès, chose assez rare pour eux, n'ont pas saisi davantage le pourquoi de ce triomphe.

— C'est une œuvre sublime, me disait l'un d'eux.

— C'est un vieux *mélo* du boulevard dans lequel on a entassé tout ce que l'on a pu pour donner une pâture à ceux qui cultivent la haine du bourgeois.

Vous m'étonneriez beaucoup en me disant que les applaudissements partent des loges. Par contre, les galeries sont bondées.

Ce qui nous déplaît dans *Juan José*, c'est le parti pris d'accumuler toutes les infamies sur

la tête du patron pour remplir de vertus les poches de l'ouvrier. En vérité, le partage est trop inégal. Il y a d'excellents ouvriers, c'est entendu, mais il y en a aussi de déplorables. Il y a d'infâmes capitalistes qui sont des gredins, c'est entendu, mais il se trouve parmi eux de braves gens. Eh bien, cette antithèse, cette comparaison, vous ne nous l'établissez pas une seule fois. A côté du patron pervers vous ne m'en faites voir aucun de bon ; à côté de l'ouvrier sublime et martyr, vous ne nous en montrez aucun de dépravé ou de corrompu. Alors nous découvrons trop la ficelle... la malice est cousue de fil blanc, et nous nous apercevons qu'au lieu de faire une étude consciencieuse de mœurs, vous n'avez songé qu'à plaire à la multitude en réveillant chez elle et en flattant ses plus mauvais et ses plus dangereux instincts. Vous voilà bien avancé, vous, homme instruit, et par conséquent sans excuse, susceptible de montrer à l'ouvrier, votre semblable, comment on s'élève par le travail et la moralité, quand vous lui aurez fait voir comment, écrasé par la misère, l'homme descend d'échelon en échelon, jusqu'à sa suprême ruine morale, jusqu'au vol, jusqu'au crime. Enseignement, direz-vous encore. Drôle d'enseignement où le

héros, victime de l'injustice humaine, est martyr, et où pendant quatre actes je ne trouve ni une espérance de relèvement, ni un mot de consolation.

---

## IX

### MADAME TUBAU

Compte rendu de *Juan José*. — Vico dans le rôle du protagoniste. — Représentations de Mme Tubau au Théâtre Principal de Barcelone. — Ceferino Palencia imprésario. — Mme Tubau dans le *Prince d'Aurec* (le grand monde), *Magda* et *Froufrou*. — Ses qualités essentiellement dramatiques.

Juan José est un enfant abandonné. Jeune et travailleur, noble et courageux, il a associé à sa pauvreté celle d'une enfant du peuple, Rose, jolie fille de vingt ans, et tandis qu'il manie en chantant sa truelle de maçon, celle-ci, cigarière de son état, rapporte sa part de gain au logis commun. Juan José est le modèle des ouvriers ; il ne boit pas, quoique ne détestant pas le vin ; Rose ne se ruine pas en chiffons, bien que ne détestant pas la coquetterie. Tout serait donc pour le mieux dans le monde si le malheur ne s'abattait pas tout à coup sur le jeune couple ; Rose a été remerciée de la fabrique de tabacs, faute de travail, et elle s'inquiète déjà pour le

pain quotidien, quand Paco, le maître maçon et le patron de Juan José, veut tirer parti de cette situation en attirant à lui la jolie fille et en faisant miroiter à ses yeux des avantages que ne peut lui offrir le pauvre maçon. Juan José qui s'aperçoit du manège ne peut réprimer sa colère, éclate en sanglants reproches, insulte son patron, et perd du même coup son emploi.

La misère bat son plein au logis ; les dernières ressources ont été épuisées ; le dernier matelas porté au mont-de-piété ; le *brasero* s'éteint, la faim est là, les yeux se troublent, et la raison aussi. La Célestina, une voisine perverse, travaille dans l'ombre pour le compte du patron débauché ; elle fait entrevoir à Rose, dont l'estomac crie, un avenir souriant et riche ; elle ne doute pas un seul instant de l'amour sincère de Paco.

Une scène violente de reproches est la conséquence toute naturelle de celle-ci : Rose poussée à bout jette à la face de Juan José son impuissance, et celui-ci pour ne pas perdre la femme qu'il aime, ne trouvant de travail nulle part, et trop fier pour demander l'aumône, se jette à la rue, vole, mais voleur inhabile se fait arrêter et jeter en prison.

Rose est devenue sans trop de peine la maîtresse de Paco qui l'a mise dans ses meubles, lorsque Juan José dans sa prison apprend par une lettre la trahison de son amie. Condamné à huit ans de bagne, il s'échappe au moment de son transfert, tombe chez Rose comme une bombe, et, nouvel ange exterminateur, tue son ancien patron et l'infidèle Rose. L'on pleure sur Juan José, l'on maudit le patron, et l'on en conclut finalement que les ouvriers travailleurs deviennent voleurs et assassins par suite de la débauche de ces infâmes capitalistes qui ne se contentent pas de les jeter à la porte, mais leur enlèvent leurs femmes par-dessus le marché, les canailles !

Telle est cependant la morale de *Juan José*.

Antonio Vico qui ne créa pas le rôle, mais qui promenait cette pièce dans les provinces, a dépassé la cinquantaine et ne représente guère un ouvrier fluet. Sa corpulence, sans être exagérée, écarte déjà toute idée de jeûne. Eh bien ! tous ces défauts physiques pour le rôle disparaissent vraiment devant le grand talent de l'artiste. Le jeu est sobre, vrai, naturel. C'est du bon drame sans emphase, sans déclamation ridicule. La voix seule trahit le comédien, et prête

aux imitations faciles, car le timbre qui dut être fort beau, mais qui est tout à fait voilé, fait toujours croire à un rhume passager. L'oreille s'y fait, je le sais, mais on aurait eu de la peine à se figurer un de nos derniers acteurs de drame, Dumaine ou Lacressonnière, par exemple, avec la voix de Saint-Germain.

Deux mois après cette représentation, en mai 1896, je vis M^me^ Tubau au *Théâtre Principal* à Barcelone, puisque M^me^ Tubau est, à l'exemple de Vico, un de ces talents qu'il faut aller entendre hors de Madrid. Et, à ce propos, il n'est pas inutile de faire remarquer que tous les artistes en renom dans le drame ou la comédie sont, en Espagne, à la tête d'une entreprise théâtrale. M^me^ Guerrero dirige l'*Espagnol*, Mario le théâtre de la *Comedia*, Vico fait à son compte ses longues tournées dans les provinces, et M^me^ Tubau a pour directeur, tant en Espagne qu'en Amérique, Ceferino Palencia... son mari.

Ceferino Palencia qui compte à peine quarante ans est un auteur dramatique assez apprécié en Espagne. Sa fameuse pièce à grand spectacle, *España*, a fait le tour de la Péninsule ; *Course à obstacles*, le *Gardien de la maison*, *Caresses qui tuent*, une traduction d'*Andrea*, bien d'autres



Phot. A. Esplugas.

Mme Maria Tubau.

œuvres encore ont établi sa réputation dans les deux mondes. Devenu le mari de Mme Maria Tubau, Ceferino Palencia qui, avec ses cheveux coupés ras, sa face glabre mais bien remplie, son paletot à collet de fourrure, et ses mains dans les poches, donne assez l'impression de nos artistes des théâtres de genre, Ceferino Palencia devint donc imprésario de sa femme, promenant son grand talent d'Europe en Amérique, et réciproquement.

C'est précisément avant le dernier départ pour Mexico et la Havane que je vis jouer trois fois Mme Tubau : dans le *Prince* d'*Aurec*, de Lavedan, que l'on appelle en Espagne le *Grand monde ;* dans *Magda*, la traduction de la pièce de Sundermann ; dans *Froufrou*. Le tout dans un cadre fort convenable, avec une mise en scène soignée, et des acteurs fort supportables, dont un hors de pair, Vallès, celui-là même que nous nous sommes étonné de voir à peu près inutilisé dans la troupe actuelle de Mario.

Grande, la taille bien prise, élancée, Mme Tubau, dont le seul défaut est d'être un peu minaudière, — nous l'avons déjà comparée à Arnould Plessis et à Fargueil — avec un sourire nerveux stéréotypé sur les lèvres, car la bouche sourit

seule pour montrer une double rangée de belles dents alors que l'œil reste sévère, Mme Tubau, disons-nous, tient de suite toute la scène, et s'empare incontestablement de son public. Mais il ne faut pas être grand clerc en matière théâtrale pour s'apercevoir aussitôt que son tempérament est essentiellement dramatique, tandis que l'ensemble manque de grâce, de légèreté, de *parisianisme* dans tous les passages qui demandent à être enlevés.

On nous cite sans cesse l'exemple de Sarah Bernardt qui joue toujours des jeunes premières ou de Mlle Reichemberg qui depuis trente ans nous apprend que « le petit chat est mort ». Mme Tubau, que je ne voudrais en rien désobliger, car je suis un grand admirateur de son talent, ne peut pas se prêter à ces tours de force. C'est une Espagnole, c'est-à-dire une brune aux traits marqués, un peu durs. Eh bien ! malgré tous ses efforts, elle aura toujours de la peine à représenter à mes yeux une jeune femme étourdie et vaporeuse comme *Froufrou*, tandis qu'elle excellera sans conteste dans des rôles de Marie Laurent, dans les rôles de jeune mère. Quelle triomphe elle se taillerait, par exemple, dans un rôle comme celui-ci de la mère dans l'*Arlésienne !*

Et voilà pourquoi, tout en reconnaissant ses qualités multiples et très réelles, sa grande connaissance de la scène, qui la mettent absolument hors de pair, je suis forcé de constater que les trois rôles jeunes où je l'ai vue, la princesse d'Aurec, Magda et Froufrou, ne m'ont guère séduit que dans les parties de force, dans les passages dramatiques. On nous dit que dans *Doña Perfecta* elle fut incomparable. Nous le croyons sans peine. C'est là, dans cette voie seule, que cette grande artiste doit marcher.

M^me^ Tubau est jeune encore, et par conséquent a de longues années devant elle pendant lesquelles elle peut honorer dignement le théâtre espagnol. Mais l'heure est arrivée où, par suite même de sa nature *marquée*, elle doit abandonner les rôles de jeunes filles pour passer dans le bataillon des jeunes mères tragiques où elle n'aura pas de rivale. C'est ce que M^me^ Tessandier, avec son immense talent, a su comprendre chez nous depuis si longtemps.

---

## X

## LE THÉATRE LARA

Subtilités et coutumes. — Le théâtre *Lara.* — Le vieux vaudeville sans couplets. — Théâtre à l'eau de rose. — Eloges décernés à Madrid aux artistes du théâtre Lara. — M^me Balbina Valverde. — M^lle Pino. — Larra et Ruiz de Arana. — Mauvaise distribution des rôles. — Insuffisance du personnel artistique. — Le *Padron municipal.* — Etrange coïncidence.

Quelle est la place occupée à présent par le théâtre gai, la comédie genre Palais-Royal, Athénée, Cluny, Déjazet, le vaudeville sans couplets, le théâtre bon enfant? Hélas! celle-ci est fort restreinte, les Espagnols n'étant pas naturellement très folâtres, la fantaisie étant nulle, et le quiproquo grivois n'existant pas, pour cette seule raison qu'il ne serait pas supporté par le public. Nous sommes ici chez un peuple dont la morale, à tout prendre, n'est pire ni meilleure que celle des autres, mais où l'hypocrisie religieuse a laissé des traces profondes. On ne tolérerait pas qu'un acteur embrassât une actrice sur

la scène, mais on use et abuse des signes de croix à tout propos, des *Maria Santisima*, des *Jésus*, et l'on trouve tout naturel des marmottages que l'on taxerait chez nous de sacrilèges et d'insultes à la religion. Question de mœurs. Les enfants courent après les prêtres dans la rue pour leur embrasser les mains, puis leur font des pieds de nez par derrière, comme je l'ai vu. Chez nous, il paraîtrait plus naturel de ne rien embrasser du tout, mais croyant ou non croyant, de respecter au moins leur habit. Question d'éducation, et passons.

Donc, si nous voulons rire un peu, il nous faudra aller au théâtre *Lara*, que nous essaierons de définir par ces mots : un théâtre 1830 (voir Scribe et Dupin premier genre).

Le théâtre Lara, assez mal placé, au centre d'un quartier populeux et dans une rue toujours difficile à trouver, est un petit théâtre très coquet, fréquenté surtout par une clientèle d'habitués — familles bourgeoises en grande partie — et où les dames et les demoiselles sont toujours beaucoup plus nombreuses que les messieurs.

Je ne vois guère l'équivalent d'un semblable théâtre à l'eau de rose chez nous ; le Palais-Royal, dont nous rappelions le genre tout à l'heure,

peut lui être comparé comme grandeur de salle ; mais je ne vois pas bien le doux public du théâtre Lara écoutant les grivoiseries qui se débitent dans l'antique salle de la Montansier. Ici, la mère peut amener sa fille en toute sûreté ; l'adultère, le flagrant délit, le commissaire sont enfermés encore à clé dans le magasin des accessoires et n'en sortent pas.

Nous voici donc prévenus que nous ne verrons jouer que de petites pièces gaies dont les situations les plus risquées ne dépasseront jamais le niveau d'un vieux vaudeville, genre *la Grammaire*, de Labiche, un vaudeville à l'usage des pensionnats, et comme chaque représentation est divisée en *sections*, toutes ces pièces seront généralement en un ou deux actes, les deux actes, dans ce dernier cas, comptant pour deux sections séparées. Enfin il est d'usage constant que tous ces petits actes se terminent par un bon mariage (théâtre de Madame !) et l'on n'oublie jamais, avant le baisser du rideau, de réclamer l'indulgence du public, genre dans lequel excellait Arnal, paraît-il, aux environs de 1840.

La troupe de Lara est très louée à Madrid pour cette raison sans doute que l'on ne peut la comparer avec aucune autre troupe comique fran-

çaise, italienne ou portugaise. Mais qu'il nous soit permis du moins de dire, malgré les excellents éléments qu'elle renferme, comme nous le verrons tout à l'heure, qu'une louange aussi boursouflée est un peu bien exagérée. Car à part M^me^ Balbina Valverde, une duègne de la bonne école — et dont nous n'avons guère l'équivalent chez nous, — combien de nos théâtres de genre possèdent des artistes plus comiques, plus nature, plus vrais, et surtout aussi plus fantaisistes. M^lle^ Pino est gentille, fort gentille, mais comme la plupart des actrices espagnoles, ne sait généralement pas s'habiller. Je l'ai entendu traiter de *géniale ;* j'aì vu le mot imprimé tout au long dans un journal. C'est vouloir écraser cette charmante artiste sous un pavé qui n'a de comparable que le pavé de l'ours. Pourquoi pas tout de suite Sarah Bernhardt ou la Duse ? La presse espagnole abuse malheureusement de ces comparatifs abracadabrants, si bien qu'à la fin ils n'ont plus aucune valeur. Mais que voulez-vous ? C'est l'usage. La pièce qui remporte un four noir n'en reste pas moins sur l'affiche la comédie « extraordinairement applaudie » et le dernier des comédiens « l'éminent et le très distingué un Tel ». Larra — qui écrit son nom avec deux *r*, alors



Phot. Vda de Amayra y Fernandez.

Mme Balbina Valverde, première duègne du théâtre Lara.

que le théâtre où il joue n'en prend qu'un — est peut-être le comédien de toute la troupe qui possède le plus de ce naturel dont je constatais l'absence tout à l'heure. Excellent, quoiqu'un peu grimacier, il incarne deux ou trois types dont il ne sort guère : un bourgeois mesquin, un employé d'administration, un vieux beau. Ruiz de Arana, acteur très fin, n'a malheureusement pas d'emploi bien déterminé, souvent même il a le plus mauvais rôle en partage; ce qui ne l'empêche pas de s'en tirer toujours à son honneur. Quant au reste... autant ne pas en parler, en exceptant toutefois M[me] Rodriguez qui montre beaucoup de conviction dans les rôles qui n'exigent aucune distinction.

Mais le plus grand défaut de cette troupe, c'est que les rôles y sont souvent mal distribués. Un tel, Rubio, par exemple, est assez passable dans les vieux : on s'obstine à lui donner des rôles de jeunes gens. Tel autre, Nortès, m'a semblé fort possible dans les amoureux; on nous le présente dans des rôles de grimes où il n'est pas supportable. Comment cela n'a-t-il pas été compris par le directeur artistique de cette jolie petite scène, M. Flores Garcia ?

En dépit de ces critiques, le théâtre Lara n'en

reste pas moins un théâtre où les familles peuvent aller passer quelques heures bien agréables. Un semblable théâtre nous manque positivement à Paris. Il n'est à regretter seulement qu'une chose, c'est que le personnel en soit aussi réduit, ce qui faisait dire à un journaliste madrilène que Mme Balbina Valverde était pour le théâtre Lara plus qu'une comédienne, mais qu'elle était une « institution ». Et de fait, autant de pièces en un acte à Lara, autant de fois Mme Balbina Valverde, Mlle Pino, Larra et Ruiz de Arana. D'où une fatigue pour le spectateur qui voit toujours défiler devant lui les mêmes figures, j'allais dire le même mets, accommodé à toutes les sauces. La pénurie de comédiens est-elle donc si grande en Espagne, ou le budget de ce théâtre si limité ?

Vous n'attendez pas de moi, je suppose, que je vous raconte par le menu toutes les pièces que j'ai vu jouer à Lara pendant une saison, mais qu'il me soit au moins permis d'en citer quelques-unes pour indiquer le genre de ce répertoire qui, pour nous autres, nous fait l'effet d'une résurrection de notre théâtre d'il y a trente ans.

C'est d'abord le *Padron municipal*, autrement dit « la feuille de recensement ». La scène se passe dans une *Casa* de *huespedes*, une de ces

maisons si nombreuses en Espagne où l'on reçoit des pensionnaires. Un jeune homme de bonne famille loge là, grâce aux subsides que lui fait parvenir mensuellement un oncle d'Amérique, à cette condition toutefois que le neveu convolerait en justes noces. J'entends bien que vous allez me dire que vous avez déjà vu cela quelque part, ne fût-ce que dans *Trois femmes pour un mari*, mais si nous nous arrêtons à ces considérations aucune pièce du théâtre moderne espagnol ne résistera à l'examen.

Le jeune homme a fait croire à son oncle qu'il était marié, et l'oncle a continué la pension. Bien plus, il lui a tour à tour annoncé la naissance d'une foule de petits neveux et nièces, et le brave oncle ne s'est pas fait tirer l'oreille pour les cadeaux.

L'auteur ayant choisi comme temps de son action le jour où l'on apporte la feuille de recensement du quartier, nous voyons donc défiler d'abord devant nous tous les hôtes de la maison bourgeoise, qui viennent déclarer avec plus ou moins de vérité leur état social et leur âge. Telle se fait passer pour veuve, tel autre se fait inscrire comme marié ; quand le susdit oncle d'Amérique annonce par dépêche son débarquement en Europe, et son arrivée par le premier train.

Grand émoi du jeune homme qui veut fuir tout d'abord, et qui ne se rassure que lorsque la patronne, une femme de tête (M^me Balbina Valverde) lui assure que rien n'est plus facile pour le tirer d'affaire que de lui confectionner une famille en cinq minutes, et cela avec le seul secours des pensionnaires de la maison : la jeune veuve se fera passer pour la femme, la patronne pour la belle-mère ; bref, chacun trouvera son emploi. Reste la question des enfants, mais le voisinage les fournira. Voilà un sujet gai, sans prétention, lancé pour deux actes et qui ne s'arrêtera qu'au moment où l'oncle d'Amérique découvrant la feuille de recensement finira par s'apercevoir que l'on s'est moqué de lui, et pardonnera. Mais, coïncidence au moins étrange, pourquoi faut-il que le même sujet ait été traité dans un roman français peu connu, la *Jarretière rose* de Charles Deslys, collection Cadot, sans date, dont j'ai précisément trouvé un exemplaire dans l'étalage d'un bouquiniste en plein vent à Madrid ?

---

## XI

### LE THÉATRE LARA

(*Suite et fin.*)

*Casa de baños.* — *Los Conejos.* — *Venta de baños.* — La pièce en vers. — Miguel Echegaray. — *El Ultimo Drama.* — *La monja descalza.* — Répertoire du théâtre Lara. — *El marido de la Tellez.* — Une véritable comédie. — M. Jacinto Benavente.

C'est encore *Casa de baños* (établissement de bains), une pièce folle à quiproquos, se jouant dans un décor à compartiments, et coulée dans le moule qui nous a donné l'*Hôtel du libre échange* (deuxième acte). Expliquer maintenant comment un colonel, sa fille, un chasseur à cheval, un bourgeois de province, une femme jalouse, et bien d'autres personnages encore se trouvent à la fois dans cet établissement de bains, entrent dans les huit cabines dont deux visibles avec baignoires et robinets, et en ressortent, se cherchent, se fuient, se cachent, se retrouvent, ouvrent les portes, les refermemt, se trom-

pent de cabines, passent de l'une dans l'autre, se déshabillent, s'habillent, échangent leurs casques et leurs chapeaux tout en se tenant des propos insensés, voilà ce que je ne me chargerai pas de vous dire. C'est de la bonne école Hennequin père, qui inventa les décors à dix portes, les poursuites extravagantes, et pour qui mener de front quatre ou cinq quiproquos n'était encore que l'enfance de l'art !

Ce sont de petites scènes bourgeoises, comme *los Conejos* (les Lapins) où un malheureux employé d'administration, fort bien personnifié par Larra qui excelle dans ces rôles de bourgeois mesquins, a l'idée d'inviter à dîner son chef de bureau et de lui confectionner une gibelotte de lapins, plat dont il raffole, le tout, on le devine, dans le but très avouable d'obtenir de l'avancement. C'est le point de départ de *M. Choufleury* ou encore de la *Soirée chez Beaubichon*, mais aggravé ici de la confection de la fameuse gibelotte qui nous reporte aux plus beaux souvenirs du *Thé chez Mme Giboux*.

*Venta de Baños* (nom d'une bifurcation célèbre sur la ligne de Madrid-Irun, et où la combinaison défectueuse des trains vous force à faire de longues poses de jour et de nuit, au milieu d'une



Mariano Larra, premier comique grime du théâtre Lara.

(*España artistica.*)

plaine) nous donne assez exactement le mouvement d'un buffet de chemin de fer. Tous les petits détails, l'allée et venue des employés, des garçons, de la dame du comptoir, des voyageurs, en sont parfaitement rendus, et nous font regretter même ce genre perdu chez nous depuis que l'on a réduit le lever du rideau à deux ou trois personnages. A combien d'années faut-il remonter pour nous rappeler, par exemple, au Palais-Royal, *Coupe de cheveux à 50 centimes* qui nous donnait très fidèlement l'impression des allées et venues de la boutique d'un perruquier. Une petite intrigue d'amour greffée là-dessus, et le public n'en demandait pas davantage. *Venta de Baños* ne nous fait pas moins passer trois bons quarts d'heure sans nous fatiguer l'esprit. Ruiz de Arana, dans le rôle d'un artiste musicien ambulant qui a raté son train et n'a pas de quoi s'offrir une consommation, est tout particulièrement remarquable. M^me^ Valverde en mère d'actrice, Larra en vieux beau complètent très joliment cet ensemble.

Devons-nous à présent parler de la pièce en vers ?

La pièce en vers, condamnée à un acte, deux au plus, à cause de ce déplorable système de

spectacle par tranches, est contrainte, elle aussi, à s'abstenir de toute espèce de développement. Alors il faut écrire des bluettes, des petites machines dont l'intrigue est plus menue qu'un fil, des dialogues fades et enfantins. M. Miguel Echegaray, qu'il ne faut pas confondre avec son grand homonyme José Echegaray, le dramaturge, nous semble tenir la corde dans ce genre de la petite pièce bourgeoise en un acte ou deux actes en vers. C'est un Pailleron au petit pied. Bref, le catalogue que nous avons sous les yeux ne comporte pas moins de soixante-douze pièces signées de cet auteur, presque toujours seul, rarement en collaboration, et dont la plus importante a trois actes. Soixante-douze pièces *en vers*, excusez du peu ! La fécondité de Lope de Vega, l'homme aux douze cents pièces, si on lui met sur le dos toutes celles dont on connaît plus ou moins bien les auteurs, a laissé des traces durables sur les bords du Mançanarès.

Quelques-unes des pièces de Miguel Echegaray ont remporté de grands succès. C'est le genre aimable. *El Ultimo Drama* (le Dernier Drame), comédie en deux actes et en vers, que nous avons vue, nous a plu. Nous sommes à Madrid, à l'époque actuelle, chez un marchand

de comestibles. Un escalier qui s'enfonce dans le sol nous fait supposer que le magasin est en bas, tandis que l'action va se passer dans l'intérieur bourgeois de l'entresol. Mais si Don Pedro, l'épicier (Larra), ne s'occupe que de son sucre et de sa chandelle dont la vente lui assure une jolie aisance, il n'en est pas de même de toute sa famille qui ne rêve que théâtre et succès dramatiques en tous genres. Adelardo, le fils de la maison, ne vient-il pas de mettre la dernière main à un drame qui doit lui assurer l'immortalité? Luisa, la jeune cousine, passe tout son temps à apprendre le rôle de la jeune première. Doña Juana, la mère (Mme Valverde) femme romanesque, dont le rêve eût été de se marier avec un peintre ou un poète, et qui souffre de cette vie prosaïque à laquelle la condamne son épicier de mari, encourage son fils dans cette voie. Bref, toute la maison a la tête à l'envers, déclame, crie, répète — dans la troupe dramatique on a engagé jusqu'au commis de boutique, — tandis que le brave homme de père sue en bas sang et eau derrière son comptoir pour écouler son chocolat!

Etude légère assurément, caractères effleurés de *snobs* bourgeois, mais ne manquant pas de

bonne humeur, et, après quelques développements caricaturaux, se terminant en faveur du gros bon sens de l'épicier qui fait jurer à son monde que ce drame sera le dernier qui se jouera dans sa maison, la vie ne devant être autant que possible qu'une comédie tranquille et sans émotions fortes.

Nous citerons encore du même auteur la *Monja descalza* (la Carmélite déchaussée) en deux actes et en vers, une jolie berquinade où l'on nous met en présence chez un vieux curé de campagne, — fort bien interprété par Rubio, un acteur que je n'avais pas eu l'occasion de nommer encore, — deux jeunes filles, l'une, hypocrite, se livrant à des pratiques outrées de dévotion et voulant entrer aux Carmélites déchaussées ; l'autre, vive, franche, joyeuse, s'étant adonnée à l'art, et revenant de Madrid, couverte d'applaudissements et de fleurs, mais conquérant quand même par sa droiture le cœur du bon curé qui pardonne.

Puis ce sont — au hasard des pièces vues — *El Petrolero* (le Marchand de Pétrole), deux actes amusants, sans prétention, où le galant adopte comme signal la petite trompette dont se servent à Madrid, les marchands ambulants de pétrole ;



*El Petrolero*, scène dernière.

(Journal *Blanco y Negro*.)

*El Regalo* (le Cadeau), une comédie discrète de salon ; *Doña Juanita*, deux actes avec un grand rôle de vieille fille ridicule fait exprès pour le talent de M[me] Valverde ; mais, comme on peut en juger par ce qui précède, nous tournons toujours dans le même cercle : la petite comédie de salon sans décors ni costumes, celle que l'on joue volontiers devant un auditoire de demoiselles, après dîner, entre deux paravents, ce qui n'exclut en rien le talent très réel des excellents artistes qui figurent à la tête de cette troupe, que S. A. R. l'Infante Isabelle se fait un plaisir de faire venir dans ses appartements, comme elle vient de le faire à l'occasion de la présence à Madrid de sa sœur l'Infante Paz ainsi que du prince de Bavière.

Le théâtre à l'eau de rose n'est pas pour me déplaire, loin de là ; tous les genres doivent être admis, et un menu bien composé ne comprend-t-il pas à la fois la bisque à l'écrevisse et la crème glacée vanille ? Mais je reprocherai seulement aux auteurs qui travaillent en ce genre vieillot de ne pas le rajeunir suffisamment en étudiant, en creusant plus avant les caractères des personnages ; le temps est passé où l'on se contentait au théâtre d'automates venant s'ali-

gner en file le long de la rampe. Il nous faut du mouvement, de la vie, des passions qui s'agitent.

Votre clientèle? J'entends bien. Mais personne ne se plaindra d'être tiré d'un doux sommeil par une surprise agréable au réveil.

Parmi ces tentatives, dites modernes, je n'en vois qu'une à signaler dans toute la saison du théâtre Lara : je veux parler de la pièce de M. Jacinto Benavente, intitulée *El Marido de la Tellez* (le Mari de la Tellez), esquisse de comédie en un acte et en prose.

Pourquoi *esquisse*? Sinon pour nous prouver que l'auteur a l'air de s'excuser d'avance de sa témérité! Et cependant M. Jacinto Benavente est un des seuls auteurs espagnols qui osent et qui réussissent. Quel est donc l'innovateur hardi qui, dans cette voie, osera plus encore? Il n'est pas difficile cependant de comprendre que tout ce théâtre espagnol, tel qu'il est, a besoin d'une transfusion de sang nouveau.

M. Jacinto Benavente, qui choisit pour lieu de son action la loge d'une actrice à la mode, suppose celle-ci mariée par amour à un comédien de maigre talent. C'est le mari de la Tellez, le mari de la divette, le monsieur qui passe ina-



Phot. V^da de Amayra y Fernandez

M^lle Rosario Pino du théâtre Lara.

perçu dans la troupe, et que la comédienne en vue aime d'autant plus que celui-ci ne se fait aucunement remarquer, tant il est vrai, comme on l'a dit souvent, que le métier d'artiste dramatique est à peu près le seul où un homme puisse être jaloux d'une femme, ou une femme d'un homme, sans que la question d'amour y soit pour rien.

Rivalité de planches, voilà tout, et ici l'auteur va nous démontrer fort habilement que plus le succès du mari-artiste s'affirmera devant le public, plus l'amour de la femme-artiste s'affaiblira pour son mari.

Félicia *dans sa loge.* — Qui donc applaudit-on en ce moment ?

Tellez (*son frère*). — Est-ce que Noguera n'est pas en scène ?

Félicia. — Non, ce ne peut être Noguera ; il est sorti de scène en même temps que moi. Ce serait joli si...

Tellez. — Si quoi ?

Félicia. — Si c'était mon mari, Jacinto, qu'on applaudit !

Tellez. — Qui sait ? C'est le public qui l'applaudit en blague peut-être. A moins que tu ne te sois mariée avec Talma sans le savoir.

Félicia, *de plus en plus inquiète.* — Encore ! non, ce ne peut être lui qu'on applaudit ?

Voilà de la bonne comédie, n'est-il pas vrai ? Et la sortie de scène du mari acclamé et l'accuèil aigre-doux de la femme ! Mais tout serait à citer dans cette œuvre charmante, sans oublier le mot typique du frère parasite, vivant des succès de sa sœur, empruntant une pièce de cent sous au directeur, ou à l'auteur, quand il ne se fait pas donner de cigares.

— Mon Dieu ! Mon Dieu ! s'écrie-t-il, en s'adressant au mari qui parle de divorcer, n'oubliez pas que Félicia n'est pas seule au monde !

Enfin la scène finale entre les deux époux ! Alors que, comédien médiocre, il ne recevait que les rebuffades du public, n'est-ce pas elle, Félicia, qui l'a consolé, qui l'a réconforté ? Et aujourd'hui, qu'il triomphe, voilà qu'elle lui retire son amour.

— Les autres fois, tu me disais : « le public « ne t'applaudit pas ? Eh bien... tiens ! mes bai- « sers te tiennent lieu de bravos... » Et aujourd'hui, moi qui attendais de toi une ovation. — Rien. Tu restes triste, sérieuse, jalouse... Comme si le public était une femme qui t'eût volé mon amour.

Félicia. — Et n'est-ce pas cela ? Ne jouis-tu pas de ton triomphe parce qu'il est mon humiliation ? Parce que tu te vois supérieur à moi ? Parce que tu peux me dire : je n'ai plus besoin de toi ; je vaux autant que toi... Ah ! tu veux être l'homme supérieur, le plus fort de nous deux ? Mon nom te gêne ? Eh bien ! sois donc seul ! je serai la femme de Garcia chez moi, mais au théâtre, ou je serai la Tellez, ou je ne serai personne.

Et le pauvre mari forcé d'implorer son pardon à genoux :

— Tu m'aimes mieux obscur, humble, dédaigné ? Eh bien ! ne crains rien. On ne m'applaudira plus de sitôt. Je me sacrifie pour toi, et qui sait ? la gloire, le renom ? Non, non, regarde-moi encore avec tes jolis yeux. — Sois de nouveau ma femme aimée !

N'est-ce pas tout à fait charmant ? Pourquoi l'Espagne ne compte-t-elle pas beaucoup d'auteurs comme M. Jacinto Benavente ?

---

## XII

## LE THÉATRE APOLO

Le *genero chico.* — Défilé de *chulas.* — Types de *Zarzuelas.* — Le théâtre Apolo. — Mme Pino, Mlle Brú, Mlle Peralès. — Mme Vidal et Mesejo père et fils. — Rodriguez. — Trop de casquettes à trois ponts.

Avec le *genero chico* nous nous trouvons sur le véritable terrain espagnol. Tout pour la Zarzuela et par la Zarzuela puisque le reste à Madrid ne compte pas. Qu'est-ce donc que la Zarzuela ? Un vaudeville ? Une opérette? Un opéra-comique ! Eh ! mon Dieu, il y a bien un peu de tout cela, mais le mot est intraduisible, pour cette raison que ce genre éminemment espagnol, de mœurs espagnoles, de coutumes espagnoles, ne peut être compris dans aucune autre langue. C'est l'histoire de la bouillabaisse qui, mangée à Marseille et faite par des mains marseillaises avec les poissons frais du pays, est délicieuse. Mangez-la à cin-

quante lieues de là, bien préparée, elle ne vaut pas le diable. Or la *Zarzuela*, semblable encore au vin de Manzanille, demande à être goûtée sur place. Je dirai même que, pour l'étranger venant pour la première fois en Espagne, il faut une explication, un entraînement.

Rien de plus étrange, par exemple, pour un novice, que ce chœur de dix-huit bonnes femmes, vêtues comme des blanchisseuses la plupart du temps, et revenant périodiquement nous chanter des absurdités avec des gestes faux et des pas en avant et en arrière ; que ces défilés de *chulas* le nez caché dans leurs châles de laine ; que tous ces minois sans fard, sans poudre, ne visant nullement à la coquetterie, et nous donnant toujours l'aspect d'ouvrières plumassières sortant de leur atelier. Car, ceci est encore à noter, neuf fois sur dix, pour ne pas dire quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, l'action se passe dans les bas quartiers, au cabaret, sur les bords du Manzanarès où l'on étend le linge, dans le quartier de Lavapiés qui est, à Madrid, ce que la rue Mouffetard est chez nous. Et cela même est assez curieux que de voir le public espagnol de bon ton ne se lassant jamais de ces dialogues dignes tout au plus — pour chercher



Phot. J. Mon.

M$^{me}$ Pino première chanteuse du théâtre Apolo.

un point de comparaison — du boulevard de la Villette ou de la barrière du Combat.

La musique, direz-vous ? Évidemment oui, il y a la musique, de cent pieds supérieure à l'œuvre, toujours, la musique vive, alerte, sur des rythmes espagnols, la musique qui est charmante la plupart du temps, et qui, popularisée, répétée dans tous les carrefours, fait le vrai succès de l'œuvre. Alors on retourne voir la *Zarzuela* à la mode dix fois, vingt fois, trente fois. On en sait tous les refrains par cœur.

La véritable *Zarzuela* est donc en un acte, et cet acte divisé en trois tableaux, le tout d'une durée de trois quarts d'heure à une heure, c'est-à-dire d'une section. Premier tableau, un décor *planté* représentant une rue, une place publique, une cour d'auberge. Deuxième tableau, une toile de fond, généralement très bien peinte, représentant une campagne, une route, les abords de la plaza de toros, le couloir d'entrée d'une maison. Troisième tableau, un décor *planté*, un salon, une chambre, un jardin. Il va sans dire que ce n'est pas une règle absolue, mais nous rapportons là ce qui se passe le plus souvent.

A présent, combien une *Zarzuela* à succès se

joue-t-elle de fois? Tandis qu'une comédie qui réussit atteindra chez Mme Guerrero ou chez Mario vingt représentations consécutives, la *Zarzuela* en vogue, celle qui fait recette, se jouera 300 fois dans une saison comme la *Marcha de Cadiz*, ou 200 fois comme *el Padrino del Nene*. Bien plus, quand il le faudra, les dimanches et les jours de fête, on jouera jusqu'à trois fois la même pièce, soit une fois en matinée, une fois à huit heures et demie, et une fois à une heure du matin. Maintenant la *Zarzuela* a ses maîtres, qui s'appellent Chapi, Breton, Valverde père et fils, Nieto, Caballero, Chueca, Rubio, etc., etc.

Donc les théâtres de *Zarzuela* sont les seuls qui gagnent de l'argent, les seuls qui aient une clientèle qui se renouvelle sans cesse, les seuls préférés du public, tels le *théâtre Apolo*, calle Alcalà, au centre de Madrid, entre la Puerta del Sol et le Retiro ; le *théâtre de la Zarzuela*, non loin de là, caché derrière la Chambre des Députés ; le *théâtre Eslava*, plus modeste, non loin de la Puerta del Sol, dans une ruelle. Nous laissons de côté à dessein les autres théâtres secondaires qui jouent le même genre, mais dont les entreprises sont irrégulières, comme le *théâtre Comico*, le *théâtre Romea*, le *théâtre mo-*



Une scène de Zarzuela.

(Journal *Blanco y Negro.*)

*derne*, le *théâtre Martin*, le *théâtre Colon*, *las Maravillas*, etc. Mais ce sont uniquement les trois premiers qui donnent le pas.

Le théâtre Apolo est le mieux situé : construit en pierre par le banquier Gargollo, sur les plans d'un architecte français, il fut inauguré en 1874. C'est le théâtre d'Espagne qui nous donne le mieux l'impression d'un théâtre parisien, de la Gaîté, par exemple. Il possède un grand vestibule et un foyer. Tout y est luxueux et confortable. On y joue généralement la *Zarzuela* en un acte, par sections, et ses trois premières chanteuses, — ses trois *tiples* comme on dit, — sont dans l'actualité M^me^ Pino, — qu'il ne faut pas confondre avec M^lle^ Pino, la jeune première de Lara, — M^lle^ Bru et M^lle^ Peralès. La *caracteristica*, ou duègne, est M^me^ Vidal, femme de grande autorité, bonne comédienne, et dont le talent peut égaler la corpulence, ce qui n'est pas peu dire. Quant au côté des hommes, je m'arrête un moment et demande à réfléchir, car, en réalité, je ne vois personne de bien saillant.

Le public a ses habitudes : s'il nous fallait aller à la Renaissance sans voir Sarah, ou à la Porte-Saint-Martin sans entendre la voix de clairon de Coquelin, nous dirions qu'on nous a

changé nos théâtres. Il en est de même à Madrid : on ne peut pas, on ne doit pas aller à *Apolo* sans voir au moins dans chaque pièce Mesejo père et fils. Ils font partie du mobilier.

N'étant pas madrilène, vous ne m'en voudrez pas, je suppose, si je ne m'extasie ni sur l'un ni sur l'autre. Le père est un *financier* assez terne, identique dans tous ses rôles, ayant une grande habitude des planches, cela va sans dire, mais sous le masque duquel je ne vois guère percer la finesse. Le fils, petit, boulot, nous apparaît généralement sous les traits d'un mauvais sujet, brutalisant les femmes ou se faisant nourrir par sa *chula*. On l'applaudit dès qu'il entre, on trépigne quand il ouvre la bouche. C'est un type local; difficile par conséquent à saisir pour nous. Puis, pour se venger sans doute de ces rôles du ruisseau qu'on lui taille sur mesure dans toutes les pièces, Mesejo fils nous réapparaît à la ville, tiré à quatre épingles, ganté de frais, presque solennel. Enfin il y a le directeur artistique, Manolo Rodriguez, un gros homme dans le genre du Victorin que nous avons connu au Palais-Royal et au Gymnase. Excelle dans les *Serenos* peut-être, mais aura bien de la peine à enlever une salle.

Le seul avantage de cette troupe, soutenue par un excellent orchestre d'une quarantaine de musiciens, c'est de pouvoir changer à volonté sa première chanteuse, sa *tiple*. Mais il n'est pas rare d'assister à une représentation comme cela m'est arrivé avec *las Bravias*, *las Mujeres*, la *Cancion de la Lola*, où pendant cinq heures on voit invariablement des *chulos*, des *chulas*, des *golfos* et toute la racaille de Madrid, crier, se disputer, en venir aux mains, sortir de la poche des *navajas* d'un mètre de long ; tout cela peut bien avoir son charme comme études de mœurs, mais, sapristi, en sortant de là, comme on serait donc heureux d'aller se reposer un peu dans le salon de la marquise !

Que l'on n'aille pas conclure, par ce qui précède, que j'entends faire ici la guerre à la *Zarzuela*, ce qui serait absurde. La *Zarzuela* constitue un genre charmant, d'une saveur particulière ; seulement... on est arrivé à en faire tant et tant, que pour en entendre une bonne il faut en valer dix qui ne valent pas le diable, et dont les auteurs ont absolument négligé la facture, tant qu'au livret. Or, avec la meilleure volonté du monde, la musique la plus charmante ne peut faire tenir debout un livret complètement nul

ou idiot. Enfin, et j'en reviens toujours à ce même argument, pourquoi ne pas sortir des *chulos*, des *golfos* et autres casquettes à trois ponts, de même que nos romanciers français depuis dix ans se complaisent dans l'adultère et le décrivent sous toutes ses formes. D'où cette conclusion toute naturelle de la part d'un étranger, à savoir que la société de Madrid ne doit être composée que de voyous, et qu'on peut aller loin en France avant de rencontrer une femme honnête ; ce qui faisait dire à Jules Lemaître s'adressant aux auteurs dramatiques et autres, dans ses *Opinions à répandre :* « Renoncez donc une bonne fois aux éternels tableaux de mauvaises mœurs ! »

Cette critique, qui ne vise pas que la *Zarzuela*, est d'autant plus sensible dans un théâtre à la mode comme le théâtre Apolo, où fréquentent les familles les plus distinguées ; et pour clôturer ces réflexions déjà trop longues, nous prendrons un exemple typique dans notre théâtre : l'*Homme n'est pas parfait*, ce petit chef-d'œuvre de Lambert Thiboust, me divertit, me charme, m'amuse comme il n'est pas possible, et c'est même très moral au total, assurément. Mais s'il ne fallait pas sortir de ce genre, avouez que



Une *Chula* de Madrid, type de *Zarzuela*.

(Journal *Blanco y Negro.*)

Boireau, Boireau lui-même, nous deviendrait insupportable, et que nous ne pourrions plus le voir en face ! Eh bien, dans la *Zarzuela*, surtout au théâtre Apolo pendant cette saison, trop de blanchisseuses et trop de casquettes !

---

# XIII

## LE THÉATRE APOLO

(*Suite et fin.*)

La *Verbena de la Paloma.* — Ce que c'est qu'une verbena. — Scènes populaires. — Les *Zapatillas.* — *La cancion de la Lola.* — *Las Mujeres.* — Retour de l'acteur Julio Ruiz. — *Los Trasnochadores.* — *Eh!... à la plaza!*

Dans de telles conditions, il devient difficile de raconter une *Zarzuela*, la musique en étant le principal attrait, comme je l'ai dit. Mais il nous suffira de donner, comme types, quelques modèles de zarzuelas. Nous prendrons naturellement nos exemples parmi les plus jolies, parmi les plus populaires : de ce nombre se trouve la *Verbena de la Paloma*, déjà vieille de trois ans, mais maintenue au répertoire, et toujours avec un plein succès.

Expliquons d'abord ce que c'est qu'une *Verbena.* Les fêtes sont nombreuses en Espagne : saint Joseph, saint Antoine, saint Jean, saint

Paul, saint Pierre, etc. Chaque veille de fête donne lieu à une *Verbena*. C'est la soirée aux pétards, aux lanternes vénitiennes, aux danses en plein vent. Les boutiquiers se sont surpassés, on a tendu par le travers des rues des ficelles supportant des guirlandes de feuillage ou de papier. On a hissé des mâts au haut desquels flottent des bannières multicolores. On a établi des orchestres dans les carrefours, et les marchands de friture ou de noisettes, avec leurs étalages ambulants, font merveille. C'est la *Verbena*. Eh bien ! comme il existe à Madrid, dans un des quartiers populaires, la Vierge de la Colombe (de la Paloma), comme elle a sa fête, cette Vierge, vous ne vous étonnerez plus à présent si nous allons tous ensemble célébrer la *Verbena de la Paloma*. Voilà le point de départ, populaire et joyeux, comme il convient à une *zarzuela*. Laissons à présent la parole à D. Ricardo de la Vega pour le livret, et au grand maestro Breton pour la musique, lequel, entre parenthèses, réduit à un petit cadre à cause de ce maudit théâtre par sections, va nous faire à ce propos une musique que nous qualifierons de suite de disproportionnée pour cette bluette.

Nous sommes dans une rue de Madrid, par




Une scène de la *Verbena de la Paloma*.

une chaude soirée d'été. Les voisins, les boutiquiers sont sur leurs portes et prennent le frais. Une cabaretière complaisante console, on ne sait trop pourquoi, un de ses clients qui se meurt de jalousie pour les beaux yeux de l'ingrate Susana. Chacun ne parle que de la *Verbena* de ce soir. Un vieux pharmacien polisson n'a hâte que de fermer sa boutique pour aller conduire « des dames » à la *Verbena*. Julian, le consommateur jaloux (Emilio Mesejo fils) ne tient plus en place et veut aller voir comment Susana passe sa soirée. La cabaretière (Mme Pino) qui, décidément est bonne personne, ne veut pas le laisser partir ainsi la tête à l'envers, et l'accompagne. Une délicieuse musique est brodée sur le tout, et nous voici au second tableau : un petit carrefour.

Comme il est bien rendu le petit carrefour espagnol, avec ses maisons basses, ses fenêtres grillées au ras du sol, ses habitants sur le pas des portes, ses sergents de ville flâneurs marchant deux par deux, et se demandant périodiquement, à chaque fois qu'ils reparaissent :

— Et maintenant, qu'allons-nous faire?

— Si nous faisions le tour de l'îlot?

— C'est une idée!

Puis ils disparaissent de nouveau d'un pas traînard.

Des groupes passent, endimanchés ; beaucoup de femmes ont sorti pour la circonstance les châles de Manille des grands jours. Susana et sa sœur, surveillées par leur mère (Mme Vidal), n'attendent même que le moment de partir pour la *Verbena*. Il y a comme un courant de fête populaire dans l'atmosphère. Au loin l'on entend des chants andalous. La vieille ne résiste plus à l'entraînement, frappe dans ses mains, crie : Olé ! Olé ! et, faute de mieux, se met à danser avec le *sereno* (le gardien de nuit) du quartier. Puis c'est l'arrivée du pharmacien qui vient chercher les demoiselles pour les conduire à la *Verbena*, et c'est ce tableau vraiment espagnol de la fenêtre grillée, mais grande ouverte, laissant voir l'intérieur de la maison où le vieux beau offre aux dames des glaces qu'il a envoyé quérir au café voisin. Et c'est encore dans l'ombre de la rue le malheureux Julian, suivi de son inévitable cabaretière, et observant tous les détails de ce qui se passe chez l'infidèle.

C'est enfin le beau duo entre Julian et Susana, lorsque celle-ci sort de chez elle en habits de fête pour se rendre à la *Verbena de la Paloma*.



Une scène de la *Verbena de la Paloma*.

« — Où vas-tu avec ton châle de Manille,
Où vas-tu avec ton vêtement chiné?
— Je vais m'amuser, et je vais à la *Verbena*
Et j'irai me coucher ensuite.
— Et pourquoi n'y viens-tu pas avec moi
Comme je t'en ai tant supplié?
— Parce que je veux me rattraper dans la pharmacie
De tout ce que j'ai souffert avec toi. »

La voici donc, la *Verbena*, au troisième et dernier tableau, avec ses mâts, ses bannières, ses guirlandes et ses lanternes, ses orgues de barbarie en plein vent, et ses bancs de bois sur lesquels en longues files se rangent ceux qui vont regarder les danseurs. Et c'est une course folle qui commence entre Julian, fou de jalousie et de fureur, et le vieux pharmacien dont le chapeau est bientôt réduit à l'état d'accordéon — jusqu'au moment où la vieille qui sert de chaperon, ayant voulu s'interposer, est bousculée par les agents qu'elle bat à son tour, arrêtée et enlevée de force.

Certes, ne demandez ni philosophie, ni conclusion, ni morale. Ce sont trois quarts d'heure passés doucement, en écoutant une musique exquise, sans songer à rien, en regardant des

tableaux qui passent. Et maintenant, allumons une cigarette, et allons faire un tour au Retiro.

Oui, la philosophie de la chose, voilà souvent ce qui manque dans ces sortes d'ouvrages, à moins d'en excepter toutefois *las Zapatillas* (les pantoufles), zarzuela en un acte et trois tableaux, coupe normale, paroles de J. Jackson Veyan, musique de F. Chueca.

Le père Juanito est un brave fermier qui n'a guère d'autre ambition que celle de faire une bonne récolte; mais, hélas! sa femme (M^me^ Vidal), son fils (Mesejo fils), ses voisins, le maître d'école, le pharmacien, le vétérinaire et le sacristain ne pensent pas précisément comme lui. Sa femme surtout entrevoit la possibilité d'aller à Madrid, de mener un train de vie plus moderne, de tenir salon au besoin. Et voici que l'on commence par faire cadeau au vieux fermier d'une belle paire de pantoufles de velours brodé or; mais peut-il à présent porter de telles pantoufles avec un vieux pantalon de travail et une veste usée aux coudes? Vite, vite, un pantalon noir, un gilet, une redingote, un chapeau de soie pour faire figure décente de pied en cap, et voici le moment que choisissent les électeurs pour venir, guitares en main, supplier le père Juanito d'ac-



Phot. V^da^ Amayra y Fernandez.

M^lle^ Bru, du théâtre Apolo (rôle de la *Czarina*).

cepter la candidature vacante. Rien de plus comique que ce chœur conduit par le pharmacien, le vétérinaire et le sacristain :

Juanito,
Mira que el distrito
Necesita de tu proteccion!
Repara
Que haces falta para
Que se salve la diputacion?

« Père Jean, tu vois bien que l'arrondissement a besoin de ta protection! Tu vois bien que tu nous manques; toi seul peux sauver la députation! »

Et le père Jean d'accepter, de venir à Madrid, d'y donner des soirées ridicules dans le genre de celles de Choufleuri, de recevoir force horions à la Chambre toutes les fois qu'il veut placer deux mots raisonnables, pour arriver à conclure que le laboureur n'a rien de mieux à faire qu'à labourer son champ, à vivre en paix.

Avec la *Cancion de la Lola* (la chanson de la Lola), nous revenons dans le genre populaire, décidément le plus goûté. Nous sommes, avant le jour, dans une cour d'une maison ouvrière du quartier de Lavapiés. Nous apprenons que Lola, une des locataires des chambres du premier

étage, auxquelles on accède par un escalier à une galerie extérieure en bois, va se marier aujourd'hui même avec le maquignon qui fournit les chevaux de rebut à l'entrepreneur de la plaza de toros. C'est pour Lola un superbe parti — car le maquignon est riche. — Aussi a-t-elle repoussé les avances d'un *chulo* du quartier qui la pressait depuis longtemps.

La maîtresse du maquignon, qui habite au rez-de-chaussée dans la cour, veut se venger de son ancien amant et conspire avec le chulo pour faire échouer le mariage. Nous voilà donc en plein dans le poissard. La Lola est descendue à la pompe et a rencontré le chulo. Reproches, cris, pleurs, altercation à laquelle veut se mêler l'ancienne maîtresse. Lola qui n'a pas sa langue dans sa poche interpelle celle-ci de la belle manière, tandis que le chulo va s'emparer subrepticement des jupons préparés pour la noce, lesquels séchaient suspendus à une ficelle.

Certes, l'étranger aura de la peine à apprécier comme ils le méritent les types du *sereno* qui rentre gris, de l'écrivain public bavard qui vient se laver à la pompe, du forgeron qui tape sur son enclume et réveille les voisins avant le lever de l'aurore. Mais toutes ces figures fami-

lières plaisent énormément au public espagnol qui les connaît à fond. L'on s'amuse du désespoir de la Lola lorsque celle-ci s'aperçoit qu'on lui a volé ses jupons. L'on rit d'entendre jacasser toutes les commères de la maison auxquelles un autre voisin (Mesejo fils) tient tête, tandis que le *sereno* (Mesejo père) emmène Lola chez le commissaire afin d'y déposer sa plainte, et que le pompier, attiré par le bruit, demande à chacun où est le feu.

Arrivée de la noce — une de ces noces dignes de la *Mariée du Mardi-Gras* — conduite par *el chato* (autrement dit le camus), le fameux fournisseur des chevaux de rebut. Mais où est passée la mariée? Le *sereno* revient, mais seul; il a retrouvé à la taverne le chulo qui buvait après avoir engagé les jupons volés, et la Lola, d'attendrissement, n'a plus voulu le quitter et s'est attablée avec lui. En présence d'un semblable *lapin*, le Chato déclare qu'ayant l'habitude de passer des traités avec les chevaux, il a bien tort d'en vouloir faire avec les femmes. Il épousera cependant son ancienne maîtresse, et tout se terminera par des chansons.

Telle est cette « saynète lyrique » en un acte, comme l'intitule son auteur, D. Ricardo de la

Vega, se passant dans un seul décor, et dont la musique de MM. Chueca et Valverde, deux fournisseurs ordinaires, est charmante, donnant à M^me^ Pino l'occasion de s'y faire apprécier dans le rôle assez difficile à tenir de la Lola.

Mais nous pourrions tourner longtemps dans le même cercle : des chulos, des blanchisseuses, des cabaretiers, des serenos. *Las Mujeres* (les Femmes) nous font voir toutes sortes de types de femmes de ce monde populaire, celles qui cognent et celles qui aiment être battues; *los Golfos* (mot impossible à traduire, car il signifie à la fois camelots, vendeurs de journaux, ouvreurs de portières ou ramasseurs de bouts de cigares) nous initient aux mœurs de cette intéressante catégorie; *las Bravias*, le grand succès d'Apolo, cette année, paroles de José Lopez Silva et D. Carlos Fernandez Shaw, musique de Chapi, reportent dans un monde terre à terre la *Mégère apprivoisée* de Shakespeare dont les auteurs, du reste, ne se cachent pas d'avoir tiré leur sujet.

Enfin, quelques jours avant de clôturer la saison, la direction d'Apolo nous convia encore avec fracas au début — ou pour mieux dire à la rentrée d'un acteur célèbre de Zarzuela, Julio Ruiz, parti depuis six ou sept ans en Amérique.



Phot. Franzen.

Une scène de *las Mujeres* (les Femmes).

Julio Ruiz fit sa rentrée dans *los Trasnochadores* (les Noctambules) et une vieille pièce *Eh!... à la plaza.* Nous y vîmes un comédien habile, mais sans voix, paraissant exceller dans les rôles d'ivrognes et de meurt-de-faim, dont le jeu n'est pas exempt d'une grande finesse.

Mais enfin, des ivrognes? En manquerait-il donc à la collection?

Et l'on dit que le peuple espagnol est si sobre.

Il est vrai qu'il faut aller en Angleterre pour y trouver les grandes sociétés de tempérance!

---

# XIV

## LE THÉATRE DE LA ZARZUELA

Le théâtre. — La salle. — Goût artistique dans le choix des pièces. — Julian Romea. — *El Padrino del Nené.* — La boutique du perruquier lanceur de toreros. — Les toreros d'hiver. — Les abords de la plaza. — Un décor à sensation. — Mlle Conchita Segura.

Caché, embusqué dans un renfoncement, derrière la Chambre des Députés, le *Théâtre de la Zarzuela* avec sa façade style Restauration nous apparaît un peu du dehors comme un théâtre de province. Il n'y manque, pour nous donner l'illusion, que l'inséparable café de la Comédie. Ici, la porte est encombrée de revendeurs de billets, et lorsque nous avons gravi quelques marches nous nous trouvons dans deux grands vestibules tout remplis d'annonces, de tableaux réclames, et aussi d'appareils automobiles, tels que balances, distributeurs, phonographes, boîtes à musique, traitement électrique, vues stéréoscopiques, etc. Enfin la salle d'une forme

un peu elliptique, est fort grande, très belle dans sa décoration blanc et or sur laquelle tranche le rouge cerise des rideaux des loges fort nombreuses, puisque, nous l'avons dit déjà, les fauteuils de balcon ou de galerie n'existent pas.

La salle de la *Zarzuela* date, nous dit-on, de 1856. Avec son plafond peint et ses allures d'Opéra du temps de Charles X, on pourrait la croire beaucoup plus ancienne. L'éclairage électrique fort bien distribué, le rideau-annonce très artistique, nous font seuls souvenir que nous sommes à la fin du XIX[e] siècle et à la belle époque, à Madrid, du théâtre par sections, unique système en vogue à la *Zarzuela*.

S'il nous fallait cependant faire une distinction entre *Apolo* et la *Zarzuela*, nous n'hésiterions pas une minute à déclarer qu'un goût artistique très prononcé règne en maître dans ce second théâtre, et par ces mots nous entendons louer le choix des pièces, la beauté des décors peu banale, la richesse et l'exactitude des costumes, l'habileté de la mise en scène. Une main exercée préside à la composition des spectacles du théâtre de la Zarzuela. Or, à n'en pas douter, cette main n'est autre que celle de Julian Romea,



Julian Romea (caricature).

le fils du grand acteur de ce nom que Dumas et Gautier qualifiaient de génial il y a cinquante ans, et mettaient en parallèle avec Frédérick ; de Julian Romea, enfin, acteur, auteur, compositeur, metteur en scène de grand mérite, instrumentiste, artiste jusqu'au bout des ongles, et n'ayant à notre avis que deux défauts : celui d'avoir un talent trop fin pour produire de gros effets dans une grande salle ainsi que celui de n'avoir qu'un filet de voix alors qu'il lui faudrait souvent une trompette. Julian Romea est un chercheur, un penseur, un innovateur; c'est un professeur, un régisseur, un metteur en scène merveilleux. Acteur, il faut bien convenir que les moyens physiques le trahissent, et que son organe ne dépasse pas l'orchestre des musiciens.

C'est donc à Julian Romea, en tant qu'auteur, que le théâtre de la Zarzuela doit, cette année, ce fameux *Padrino del Néné* (le parrain du *Néné* autrement dit du *gosse*) qui fit courir tout Madrid et la province, et qui eut les honneurs, à Madrid seulement, de plus de 200 représentations consécutives, chiffre considérable sur les bords du Manzanarès.

N'allez pas cependant conclure de ce fait que le *Padrino del Néné* ou *Tout pour l'art* mérite

les honneurs d'une traduction dans toutes les langues. La trame en est bien mince, et puis c'est une chose toute locale, qui n'aurait guère la chance d'être comprise dans d'autres pays ; le dernier tableau, surtout, les coulisses d'une *plaza de toros* pendant une *corrida*, tableau admirablement bien mis en scène, ne peut être goûté, ne doit être goûté qu'en Espagne.

Nous voici donc dans la boutique d'un perruquier populaire (Romea), un de ces braves petits bourgeois épris de l'art tauromachique, ne rêvant que des prouesses des Lagartijo et des Guerrita, fixant sur leurs murailles des banderilles et des espadas, des journaux spéciaux et des lithographies de taureaux, se souciant fort peu en somme des pratiques, mais capables d'aller engager le dernier matelas pour ne pas manquer une corrida. Ce type est très répandu à Madrid et nullement exagéré.

Dans la boutique, veuve de clients, fréquentent naturellement tous les *toreros* sans ouvrage, les *toreros d'hiver*, comme on dit à Madrid, les *m'as-tu vu* de l'arène, se vantant toujours de passes magnifiques qu'ils n'ont jamais accomplies, ou préméditant des estocades fantastiques qui doivent leur assurer gloire et fortune. Tous



Phot. Franzen.

Scène dernière de *El Padrino del Néné.*

viennent deviser là et se réchauffer au maigre *brasero* du perruquier. Une femme qui n'a pas le sou pour aller faire son marché, une fille qui prend une leçon de guitare avec un vieux professeur andalou, un gamin qui se fait tirer les oreilles à tout propos et se drape dans une petite *capa* de *torero* complètent assez joliment ce pittoresque et lamentable intérieur du perruquier.

Parmi ces *toreros* se trouve un assez brave garçon, *el Néné*, le gosse, comme on l'appelle, qui, fidèle au sous-titre de la pièce, ramène tout à l'art — tauromachique, cela va s'en dire. Tout par l'art et pour l'art ! Il n'en faut pas davantage pour que le perruquier *aficionado* s'improvise à l'instant même son parrain, c'est-à-dire celui qui va chercher à le lancer, à l'appuyer, à le faire valoir. Tout est sens dessus dessous dans la boutique ; il ne peut être question, il n'est question que des débuts prochains du jeune *Néné* à la plaza.

Cependant le perruquier a une fille (M[lle] Segura), celle-là même qui pince de la guitare, et ses beaux yeux n'ont pu rester longtemps sans effet sur le cœur du jeune Perico, autrement dit *el Néné*. Non pas que cette combinaison amoureuse fût pour déplaire à la fille du barbier, mais celle-ci est infiniment plus pratique.

Elle déteste les *toreros* qui remplissent tout le jour la boutique de son père ; elle a horreur de ce métier où l'homme expose à chaque instant sa vie pour les plaisirs d'une foule brutale ; elle a peur enfin pour celui qu'elle aime, sentiment bien humain, et ne veut consentir à donner sa main au *Néné* — la scène est fort belle, bien conduite et bien jouée — que si celui-ci veut enfin renoncer à son art.

Rêve impossible, projet inexécutable pour le jeune émule des Mazzantini et des Fuentes ; refus qui exaspère la jeune fille, mais qui fait terriblement remonter les actions du gros marchand de comestibles d'en face, qui, sous la protection de la mère, vient poser carrément sa candidature à la main de la fille du perruquier. Que faire ? Un huissier va saisir le maigre mobilier de la boutique ; le père court à la *corrida ;* la mère en est réduite aux pires extrémités, et le gros monsieur aux belles breloques et qui fume des *puros*, n'est-ce pas le sauveur apparaissant au milieu du naufrage, la providence sur terre, l'avenir assuré, le bonheur au logis ?

Le deuxième tableau — car j'ai dit que toutes ces zarzuelas sont en un acte et trois tableaux sans entr'acte — nous fait voir fort exactement,



Phot. Barcia.

Mlle Conchita Segura du théâtre de la Zarzuela.

sur une toile de fond très bien peinte, les environs de la *plaza* de Madrid, et le mouvement qui précède la *corrida*. C'est le *picador* passant à cheval avec sa veste galonnée d'argent, et son *chulo* en croupe, s'arrêtant à la porte d'un cabaret pour boire, sans descendre de sa monture, la dernière *copita* qui lui mettra du cœur au ventre.

Ce sont les petits marchands de la rue; « l'*aguador* » le marchand d'eau, la marchande d'oranges, le marchand de cacahuettes, la marchande de friture ; les cris accoutumés des vendeurs, les groupes de bourgeois allant en famille à la corrida, l'habitué des places au soleil avec sa gourde aux proportions démesurées, las *niñas* avec leurs châles de Manille multicolores et leurs mantilles blanches, le perruquier enfin entraînant comme au feu tout le groupe des admirateurs du *Néné* dont c'est aujourd'hui le début ; et le marchand de comestibles lui-même, mis comme un prince, remorquant à la plaza sa future belle-mère et sa fiancée.

Mais combien plus joli encore le troisième tableau, le *clou* de la soirée, le décor qui fit courir tout Madrid tant sa reproduction est

fidèle, la cour extérieure de la *plaza* au moment où la course va commencer, avec son va-et-vient de *toreros*, de *picadors à cheval*, de *chulos*, de mules empanachées. Au loin le bruissement de l'arène, l'écho des fanfares ; devant nous les dernières poignées de mains, les recommandations suprêmes, les encouragements. Mais le signal a retenti. Les *cuadrillas* se forment pour faire leur défilé. Nous les voyons s'engouffrer par la porte ouverte, les matadors en tête drapés dans leurs *capas* d'apparat, les bandilleros ensuite, puis les picadors et les mules. L'illusion est complète, même pour les habitués, si nombreux à Madrid, du sport tauromachique. Et nous sommes dans l'angoisse, en attendant le résultat de ce qui se passe derrière le décor, dans la *plaza* où les applaudissements de la première heure ont bientôt fait place aux cris et aux huées. La porte s'ouvre avec fracas ; un flot d'hommes se précipite, et l'on rapporte sur une chaise l'infortuné *Néné* qui, *cogido*, cueilli par le taureau, a eu beacoup plus de peur que de mal, puisque le médecin accouru en hâte n'a guère autre chose à constater que la déchirure... de sa culotte.

Mais où M^lle^ Segura se montre incontestable-

ment grande comédienne, c'est quand, abandonnant dans le cirque famille et amis, elle arrive éperdue, poussant à la cantonnade un cri terrible, mais bien humain. L'amour, chez l'humble fille du perruquier, a été plus fort que la crainte du ridicule et que les préjugés qui l'entourent. Elle ne voit qu'une chose, parmi ces dix mille personnes qui se pressent sur les gradins, parmi ces toreros qui s'agitent dans l'arène, c'est Perico, son Perico à elle, atteint, renversé, blessé, en danger de mort peut-être ! Et elle accourt se précipiter dans ses bras sans se soucier des gens, et sous les yeux de son soupirant de tout à l'heure, l'infortuné marchand de comestibles ébahi. Dans de telles conditions, il est bien certain que Perico, guéri de l'amour de l'art, renoncera au *toreo*, à sa pompe et à ses œuvres, épousera sa fiancée, et reprendra son ancien métier d'artisan.

Trame légère, assurément, mais si joliment encadrée par des types habilement dessinés, des décors d'une vérité saisissante, d'une mise en scène irréprochable !

---

## XV

### LE THÉATRE DE LA ZARZUELA

(*Suite et fin.*)

*La Boda de Luis Alonso.* — *El Baile de Luis Alonso*, ou le Monde est comédie. — Julian Romea et M^me^ Arana. — Les revues. — *Cuadros dissolventes.* — Genre manqué. — De *Madrid à Paris.* — *La Maja.* — *El Domingo de los ramos.* — *El Chaleco blanco.* — *El Tambor de los granaderos.* — *La Viejecita.*

Mais le goût artistique que nous signalions à propos de ce théâtre ne se retrouve pas que dans l'heureux *Padrino del Néné* joué 200 fois. Nous le retrouvons encore dans la *Boda* de *Luis Alonso* (la Noce de Luis Alonso), une adroite reproduction des mœurs et costumes andalous du commencement de ce siècle ; nous le retrouvons dans le *Baile de Luis Alonso* (le Bal de Luis Alonso) ou *le Monde est comédie ;* autre épisode emprunté à la vie du légendaire maître de danse de Cadix ; nous le retrouvons dans la *Viejecita* (la petite Vieille), pièce en un acte et

deux ou trois tableaux, dans lesquels les principaux rôles sont toujours tenus par Julian Romea et Mme Arana.

Mme Arana n'est pas belle ; de plus, elle a le malheureux défaut de toujours rire en scène, sans motifs, ce qui fait remarquer encore plus la largeur démesurée de sa bouche. Mais elle a une voix admirable, dont elle se sert à ravir, et qui fait oublier même un manque évident d'éducation première musicale. Mme Arana sort des chœurs, nous dit-on. Nous le croyons sans peine. Ce qu'elle sait, elle l'a appris par l'oreille. Mais douée d'une façon exceptionnelle sous le rapport de la voix, elle devait forcément s'imposer au premier rang dans un genre, comme celui de la Zarzuela, où les véritables belles voix peuvent se compter.

Nous aurions donc mauvais gré de chercher chicane à Mme Arana qui est pleine de bonne volonté et ne vit que pour son art qu'elle adore. Dans la *Viejecita*, le dernier rôle que nous lui avons vu créer, elle est parfaite. Mais nous croyons, d'autre part, lui rendre service en lui recommandant de se défier des rôles exigeant une certaine distinction naturelle, chose bien inutile du reste, puis qu'elle est inimitable dans




Une scène de la *Boda de Luis Alonso* (la Noce de Luis Alonso), mœurs andalouses.

(Journal *Blanco y Negro*.)

les rôles de *gitanes*, de paysannes, ou autres personnages du peuple pris sur le vif.

Je voudrais bien dire aussi quelque chose des *revues* en un acte et cinq ou six tableaux, tels les *Cuadros dissolventes* (tableaux fondants), genre que l'on affectionne tout particulièrement en Espagne, mais ici je suis bien forcé de déclarer que les Espagnols, — contraires en cela aux Portugais qui excellent dans ce genre — ne savent pas, mais pas du tout, faire une *revue*. C'est un sens qui leur échappe complètement.

Mais vous êtes étranger, me direz-vous ?

Parfaitement. Mais je suis étranger aussi au Portugal. Or, d'où vient que je m'amuse furieusement ici — je parle du Portugal — tandis que je m'ennuie démesurément aux revues en Espagne. Vous figurez-vous, par hasard, que je m'en aille là sans renseignements, et que je ne me fasse expliquer jusqu'à la moindre allusion, jusqu'au moindre sous-entendu, puisque les revues, en Espagne, ont encore le grand tort de vouloir être toujours des revues politiques. Non pas que je m'offusque de voir sur la scène les têtes des ministres et des députés. Mais il faudrait alors admettre, pour plaire à tout le public, que tous les spectateurs sont de la même opi-

nion. Tâche difficile dans un pays comme l'Espagne, où l'on comptait naguère encore vingt-sept partis.

Supposons toutefois que ces plaisanteries soient de celles que l'on entend sans se fâcher, et dont l'intéressé soit le premier à rire. Eh bien! la *Revue* échouera encore parce que, étant en *un* acte, elle n'a pas de place pour se développer, parce qu'elle est toujours sans queue ni tête, parce qu'elle n'est menée ni conduite par personne, parce que l'on y voit invariablement s'y promener les bras ballants des gens lugubres en habits noirs, qui entrent et qui sortent on ne sait pourquoi, parce qu'il y a des *blancs* à chaque instant, parce qu'il n'y a que de vieux décors piteux, parce que toutes les scènes qui se succèdent n'ont aucun lien de corrélation ensemble, parce qu'enfin cela manque de jolies femmes, condition essentielle pour faire réussir une *Revue*. Et ce que je dis là ne vise pas le théâtre de la Zarzuela seul, mais tous les théâtres de Madrid.

Prenez par exemple, *De Madrid à Paris*, une vieille revue que l'on reprend encore de temps à autre à l'*Apolo*. C'est une de celles que l'on vante le plus. Y a-t-il rien de plus vide? Une



Phot. Société artistique.

Mme Arana, *Tiple* (première chanteuse) du théâtre de la Zarzuela.

famille de bourgeois s'en va à Paris pour l'Exposition. Ah ! ah ! se dit-on, nous allons enfin voir quelque chose ; nul doute que là-bas il va leur arriver une foule d'aventures. Et de fait, nous voici à l'Exposition. Là, le père achète pour sa fille un avertisseur électrique qui doit sonner toutes les fois qu'on la pressera de trop près. Ah ! ah ! se dit-on encore, il est clair que sur cette donnée nous pouvons nous attendre à... Eh bien, non, ne vous attendez à rien du tout. Il viendra ensuite un chœur de bonnes femmes qui chantera n'importe quoi ; l'on vous apprendra que la demoiselle a été enlevée avec son avertisseur par son fiancé ; et puis... c'est tout. Et vous vous en irez désappointé, déçu.

La Revue espagnole, inférieure à tout ce qui se fait dans ce genre dans tous les pays du monde, sans originalité et sans esprit, faite même sans aucun souci des règles les plus élémentaires de l'art dramatique, n'attire absolument le public que pour deux raisons : un air quelconque qui devient de suite populaire et que l'on entend reproduit aussitôt par tous les orgues de Barbarie, tel

*Con una falda de percal planchà...*

et par des couplets que l'on renouvelle tous les soirs. Ces couplets, débités généralement par un fantoche — dont *Gédéon* est le type [1] — sont pour la plupart du temps politiques, et se parlent à la façon des *scies* de cafés-concerts. Alors on s'en va là pour entendre les couplets de Gédéon. Celui-ci est rappelé cinq, huit, dix, quinze fois, et chaque fois il revient avec un nouveau couplet — plus ou moins idiot, généralement. Mais hélas! ceux-ci n'ont rien à envier aux nôtres en ce genre, nos scènes inférieures nous ayant depuis longtemps comblés sous le rapport de l'idiotie.

A côté de ces restrictions forcées, que de tableaux charmants nous offrent pourtant les Zarzuelas! Le seul grand malheur est que la production est trop forte. Alors pour en voir ne qui soit vraiment bien, il faut en subir sept ou huit absolument nulles.

Mais que de charme, que de grâce dans des pièces du genre de la *Maja* (la Belle du quartier) où des scènes entières sont reproduites d'après des tableaux de maîtres, comme le célèbre bal au *candil*. Et le *Domingo de los Ramos* (le

[1] Comme nous dirions Boireau, Calino ou Chalumeau. *Gédéon* est, de plus, le titre d'un petit journal satirique de Madrid.



Phot Société artistique.

Une scène de la *Viejecita* (la petite Vieille).

dimanche des Rameaux) avec la musique un peu trop solennelle de Breton, mais nous donnant encore l'impression très exacte du portail, de la sacristie et de l'intérieur de la cathédrale de Tolède le jour de la bénédiction des grandes palmes. Et *le Monde est comédie*, de Javier de Burgos, sur lequel le maître Jimenez a brodé une agréable musique et une polka populaire *Maria-Jésus*, du nom de la femme du fameux maître de danse de Cadix, Luis Alonso. Ah! de quelle façon le vieux professeur fait danser les petites demoiselles, et avec quel art ce rôle est composé par Julian Romea déjà nommé.

*Más suave, niñas, más suave.*

Tandis que la polka reprend de plus belle. Et cette scène délicieuse de la *Boda de Luis Alonso* (la Noce de Luis Alonso) où l'on assiste à un ballet andalou sous un ciel étoilé, en face de la mer bleu sombre, avec la silhouette blanche de Cadix qui s'illumine dans le lointain. A moins que vous ne préfériez les scènes modernes à la Henry Monnier, telles que celles qui défilent dans ce populaire *Chaleco blanco* (Gilet blanc) où nous suivons comme dans le *Chapeau de paille d'Italie*, les péripéties d'un jeune homme qui a gagné le

gros lot à la loterie, mais qui a égaré ce billet providentiel dans la poche d'un gilet blanc introuvable. Belle occasion pour nous faire voir les jolies blanchisseuses du Manzanarès étendant leur linge dans le lit sec de la rivière, tandis que les petits fantassins viennent faire l'exercice devant leurs battoirs. Or voyez combien le public est partout le même : cette *Zarzuela*, fort aimable, a eu un succès considérable parce que douze petites femmes, costumées en fantassins, venaient sonner du clairon et défilaient au pas devant la rampe.

Avec le *Tambor de los granaderos* (le Tambour des grenadiers) nous retombons enfin dans l'opérette genre *fille du Tambour-major*, avec cette nuance qu'ici l'auteur trouve le moyen de placer une petite satire politique fort spirituelle, en faisant acclamer par un colonel devant ses troupes, en une minute d'intervalle, et avec la même conviction, les royautés de Charles IV, de Joseph Bonaparte et de Ferdinand VII.

La *Viejecita* (la petite Vieille), musique du maître Caballero, fut la dernière pièce de la saison donnée au théâtre de la Zarzuela ; nous devons reconnaître qu'elle y a pleinement réussi. Sujet bien mince aussi, nous rappelant vaguement la

*Marraine de Charley*, mais fournissant à Mme Arana l'occasion de faire valoir sa belle voix dans le rôle d'un petit officier de hussards qui, pour s'introduire dans un bal auprès de celle qu'il aime, tout en gagnant un pari engagé avec ses amis, prend le costume d'une vieille douairière. Joli prétexte à costumes militaires anciens encadrés dans un décor de très bon goût.

---

# XVI

## LE THÉATRE ESLAVA

Le théâtre Eslava. — Description de la salle. — Le premier acteur Carreras. — Ses tics. — Types divers créés par lui. — José Talavera. — Une spécialité d'alcades. — Le ténor comique Gonzalez. — Sofia Romero. — La belle M[lle] Miralles. — La *caracteristica* Consuelo Montañes. — Pénible besogne des artistes.

Un théâtre dans une ruelle, à deux pas de la Puerta del Sol. Une entrée qui fait songer — en moins propre — à celle des Bouffes-Parisiens, avec une marquise en verre surplombant. Peu ou pas de vestibule. On soulève un rideau, et l'on se trouve dans les fauteuils d'orchestre.

La salle, petite, a la forme d'un carré long ou mieux, très exactement, celle d'un fromage de Pont-l'Évêque. Les loges coûtent — par section — et à raison de cinq places par loge, 4 pesetas; l'étage supérieur 2 fr. 50. Les fauteuils 0 fr. 75, par section toujours. Mais il faut souvent en passer par les marchands de billets qui vous

revendent les mêmes avec 0 fr. 25 ou 0 fr. 50 d'augmentation. Un fauteuil pour une soirée de quatre sections revient donc environ à quatre pesetas pour le moins.

Au rez-de-chaussée, des fauteuils seulement qui se relèvent; mais étroits et peu confortables. En haut des galeries coupées à angles droits avec des balcons métalliques à jour. Trois étages, lumière électrique, rideau-annonces. Le cadre de la scène à peu près de la grandeur de celui des Bouffes. Trente musiciens à l'orchestre. La loge du souffleur, comme beaucoup de loges de souffleur en Espagne, a la forme d'une coquille.

Passons au personnel du théâtre : le *premier acteur* et le directeur artistique, c'est Emilio Carreras : grand, maigre, le teint couleur pain d'épices, traînant les pieds, et remuant la tête et le cou à la façon de l'ours blanc, Carreras déplaira à première vue par son peu de distinction et sa nonchalance affectée. Et puis l'on ne tardera pas à s'apercevoir que l'on n'est pas en présence d'un comédien quelconque, mais d'un type étrange, d'une personnalité qui va peu à peu s'imposer. L'action languissait-elle ? L'entrée de Carreras déridera tous les visages. Et quels rôles

remplira-t-il ? Un meurt-de-faim, un camelot, un décavé, un saltimbanque, un snob grotesque, un ahuri. Tous ses défauts vont lui servir, et à force de vérité, de conscience, de naïveté voulue, il y sera tout simplement magnifique.

Ne me demandez pas à présent de comparer Carreras à un acteur connu, c'est impossible. Et c'est le cas de tous les acteurs types : pouvez-vous comparer Baron, Lassouche, Germain à tel ou tel ? Non. Pas plus que vous n'auriez trouvé un pendant à Grassot, à Arnal, à Ravel ou à Gil-Pérez.

Et du reste, le succès n'est pas venu si vite pour Carreras. Il a dû peu à peu imposer son genre, sa manière. Car ce n'est pas le rôle qui s'impose à lui ; c'est Carreras qui imprime son cachet au rôle. Empressons-nous de dire qu'il serait assurément fort déplacé dans un prince. Aussi, il y a trois ou quatre années, critiqué, discuté, fut-il forcé d'abandonner Madrid pour aller chercher en province les applaudissements qu'on lui marchandait. Fausse sortie théâtrale ! Il revint en triomphateur.

Carreras a lutté, et qui sait même si dans ces merveilleux types d'affamés où il est inimitable il ne nous livre pas une tranche prise sur le vif

de sa vie passée ! Qu'il vienne en quête d'un déjeuner avec son pantalon effrangé, ses semelles flottantes comme dans la *Marcha de Cadiz*, ou, simple ouvrier pochard qui se présente pour demander sa cédule au bureau du quartier comme dans *Sombras chinescas*, il est vrai de la tête aux pieds ; dans *Viva el Rey* il sera encore un saltimbanque efflanqué n'ayant pas mangé de huit jours ; dans *los Charlatanes*, un arracheur de dents idéal. Après cela, on peut lui pardonner bien volontiers sa démarche traînante, son air dégingandé et son balancement du cou qui nous reporte devant la cage de l'ours Martin.

Mais le public est ainsi fait ; il finit par aimer ses idoles à cause de leurs défauts mêmes ; si Hyacinthe avait par malheur perdu son nez, il aurait été abhorré le lendemain même des Parisiens qui accouraient chaque soir au Palais-Royal pour l'applaudir. Carreras, en outre, n'est pas seulement un artiste zélé ; c'est un modeste, m'assure-t-on, et un chercheur. Il est certain que le temps est déjà venu où les habitués vont à Eslava non pas pour les pièces qui y sont souvent bien mauvaises, mais pour voir Carreras. Beaucoup de comédiens voudraient bien qu'on en dît autant d'eux.



Musiciens ambulants, types de Zarzuela.

Journal *Blanco y Negro*.

Au second plan Talavera.

José Talavera n'est pas précisément un inconnu pour nous. Pendant toute une saison nous avions été à même de l'apprécier au théâtre de l'Eldorado à Barcelone où il occupait une place très enviable à côté du très adroit comédien et baryton Pinedo. C'est une précieuse recrue pour une troupe où il tient à merveille l'emploi des grimes, tantôt campagnard, bourgeois naïf, et surtout, mais surtout alcade de son village. Et comme dans presque toutes les pièces il y a un alcade, jugez par là des services rendus par Talavera. Talavera, c'est l'alcade perpétuel, immuable, sachant écouter à merveille et d'une conscience irréprochable, et, chose assez rare chez les artistes espagnols, sachant varier ses costumes à l'infini, imprimant à chacune de ses créations un cachet très personnel, frère portier, vieux gentilhomme très myope, excellent ministre protestant dans *miss Helyett*, mais surtout paysan roublard et madré, rappelant par plus d'un trait le jeu de feu Lhéritier, et aussi de l'excellent Maugé, l'inoubliable Duc della Volta de la *Fille du Tambour-major*.

Pourquoi faut-il qu'après ces deux têtes de colonne nous tirions une ligne de démarcation

bien nette, mettant à peine seulement hors de la foule et multitude le jeune ténor comique Antonio Gonzalez, au nez très pointu, aux petits yeux vifs, à l'air malin, fort bien doué pour faire quelque chose, mais se contentant de jouer tous ses rôles en blague, de faire des farces à ses camarades, de marcher sur les mains du souffleur ou de laisser tomber de la crème sur la tête des musiciens de l'orchestre, sans aucune considération pour le respect dû au public; affectant enfin de prendre un ton de voix nasillard, ce qui peut faire rire un moment, mais qui devient insupportable à la longue. Est jeune et peut se corriger, condition essentielle s'il veut faire quelque chose dans l'avenir.

Côté des femmes, nous trouverons en première ligne Sofia Romero, la *tiple*, c'est-à-dire la première chanteuse du théâtre. Sofia Romero plaît au public, et cette raison seule suffirait pour que nous n'ajoutions plus un mot. Mais à côté de qualités réelles, d'intelligence surtout, nous chercherions en vain la grâce, la vivacité, la sveltesse ou le charme. L'ensemble est lourd, et ne donne en rien le piquant, le *salero*, comme on dit à Madrid, que l'on est en droit d'attendre d'une chanteuse de genre. Quant à

Mme Eulalia Uliberri, qui chante très bien, elle nous donne exactement l'idée que l'on peut se faire d'une chanteuse de province sur le retour. On nous dit qu'elle débute seulement à Madrid, c'est fort bien, mais il y a des cas, dans le théâtre gai, où la voix ne suffit pas toujours pour réussir. De même pour Mlle Ascension Miralles, une jeune femme d'une beauté sculpturale, d'un visage charmant, avec les yeux les plus beaux du monde, mais dont la voix d'opéra ne fait oublier ni la froideur extrême, ni le sens anti-dramatique. Hélas! mademoiselle, après les études très sérieuses que vous avez dû faire, que n'avez-vous pu continuer la carrière comme chanteuse d'opéra ou chanteuse de romances dans les salons. Vous êtes là à votre place, comme un acteur des Français qui se serait égaré sur les tréteaux de Bataclan. Il est vrai que vous pouvez me répondre que l'opéra espagnol n'existe pas.

Enfin l'excellente duègne, Mme Consuelo Montañès, qui fut la populaire *Betina* de la *Mascotte* et fit courir jadis pendant deux ans tout Madrid au cirque de Parish. Femme d'une grande intelligence et qui, dans aucun cas, n'est déplacée dans un rôle, mais qu'il nous serait impossible de juger de la sorte au seul théâtre Eslava,

si nous n'avions eu la bonne fortune de l'applaudir une saison entière à Barcelone aux côtés de sa fille et de son gendre, M. et Mme Pinedo.

Pénible besogne, en somme, que celle accomplie par ces artistes, qui jouent tous les soirs, dans toutes les pièces, c'est-à-dire depuis huit heures et demie jusqu'à une heure et demie, et le dimanche depuis quatre heures et demie jusqu'à deux heures du matin, changeant de costume à tous les actes, et jouant quelquefois la pièce à succès jusqu'à quatre fois dans la journée.

Et cependant, malgré tant d'efforts, Eslava doit lutter contre vents et marées. Pour ne citer que cette saison, presque toutes les pièces — toutes en un acte naturellement — ont passé sans grand bruit. « On va les entendre, écrivait un journaliste madrilène, comme on va entendre pleuvoir. » Et le fait est qu'une seule attira le monde au passage San Ginès pendant tout l'hiver, et que cette seule pièce suffit à faire vivre le théâtre ; nous voulons parler de cette perle du *genero chico :* la *Marcha de Cadiz* que nous allons tâcher de vous présenter.

---

## XVII

### LA MARCHA DE CADIZ

Ce que l'on entend par la *Marche de Cadix*. — La *Marcha de Cadiz*, — zarzuela. — Compte rendu de la pièce. — Carreras, Talavera, Gonzalez, Mme Montañés et Mlle Sofia Romero. — Succès étourdissant. — 300 représentations en une saison. — Los *Cocineros*. — Los *Acrobatas*.

Avec la *Marcha de Cadiz*, « jeu comique » lyrique en un acte et en prose, de MM. Lucio et Alvarez, musique de Valverde fils et Estellès, l'heureux petit théâtre Eslava inaugura sa saison et la termina, avec 300 représentations bien comptées, car on joua la pièce en matinées, et bien souvent deux fois le même soir. Ce fut assurément, avec *El Padrino del Néné* dont nous avons parlé, le plus grand, le plus franc succès de toute l'année.

Et d'abord qu'est-ce donc que la *Marche de Cadix?* et d'où le titre de cette pièce ?

Dans une *zarzuela* intitulée *Cadiz*, et très connue, on assiste au départ des troupes qui

vont combattre pour l'indépendance de la patrie. D'où une marche, une espèce de *Chant du départ*, devenue excessivement populaire, et reproduite sur tous les orgues de Barbarie. Lorsque les événements actuels de Cuba et des Philippines eurent rendu nécessaire l'envoi de troupes aux colonies, on réclama à grands cris la *Marche de Cadix*, on accompagna les recrues sur cet air passé presque à l'état de scie, on le réclama dans les théâtres et l'on força l'orchestre à le jouer ; bref, on fit de cet air une *Marseillaise* qu'il est du devoir de tout bon citoyen d'applaudir puisqu'il signifie indépendance de la patrie, et lutte pour l'intégrité du territoire.

Voilà ce que tout le monde sait en mettant le pied en Espagne. Mais vous pensez bien que les auteurs, en prenant comme titre d'une pièce comique un sujet aussi grave, n'ont eu aucunement l'idée un seul moment de s'en moquer.

Nous sommes sur la place d'un village et des paysans avec des échelles s'occupent d'enguirlander la maison de ville et de poser quelques lanternes vénitiennes. Nous apprenons, en effet, que ces préparatifs n'ont pas d'autre but que de recevoir dignement le gouverneur qui a annoncé sa visite pour aujourd'hui même.



Carreras dans la *Marcha de Cadiz.*

Journal *Nuevo Mundo*

Toutefois l'alcade du village (Talavera) ne peut faire autrement que de donner communication aux membres influents du conseil municipal d'une lettre qu'il vient de recevoir de ce même gouverneur auquel on avait demandé jadis une subvention de 5.000 francs pour organiser une fanfare.

« J'espère bien, mon cher maire, déclare en terminant le gouverneur, que vous viendrez au-devant de moi avec votre belle fanfare qui jouera pour la circonstance la populaire *Marche de Cadix.* »

Hélas ! il y a beau temps que les 5.000 francs du gouverneur ont été engloutis en « dépenses diverses » et il n'existe dans le village pas la moindre trace de fanfare !

Grand émoi, comme on pense, dans le conseil municipal ! On a bien songé à emprunter des musiciens à la commune voisine, mais ceux-ci ne peuvent pas venir. Bref on n'a plus d'espoir que dans un certain Pérez que l'on dit jouer merveilleusement de la clarinette. Aussi avec quelle impatience est-il attendu ! On distribuera aux autres des instruments pour la pure forme.

Ici vient se greffer sur l'action une petite

aventure d'amour ridicule. L'un des conseillers municipaux, confiseur de son état, possède une sœur assez mûre (Mme Montañès), vieille coquette excentrique, qui se dit poursuivie par un inconnu qu'elle a rencontré à Madrid. Mais à peine a-t-elle confié le secret de son cœur au garçon confiseur (Ant. Gonzalez) qui bat ses œufs à la neige, que l'inconnu apparaît. L'inconnu c'est Carreras, et Carreras c'est tout un poème.

Maigre, efflanqué, affamé, perdant une des semelles de ses chaussures à chaque pas, le pauvre diable qui ne rêve que d'un déjeuner... problématique, se lance dans des déclarations passionnées et se précipite aux genoux de la sœur du confiseur. Retour précipité du conseil municipal qui prend l'inconnu pour le célèbre clarinettiste Pérez tant attendu. Celui-ci, pour expliquer sa présence, et surtout pour passer à table, avoue tout ce qu'on veut sans difficulté. Bien plus, quatre malheureux musiciens ambulants qui passaient par aventure sont engagés d'emblée par l'alcade et l'on ne tarit plus d'éloges sur les qualités artistiques de l'incomparable Pérez que tout le monde déjà veut voir à l'œuvre.

Au troisième tableau, nous sommes dans le laboratoire de confiserie où le jeune garçon confiseur roucoule des duos d'amour avec la fille de son patron (Sofia Romero) ; tout ceci, on le sent bien, n'est, suivant l'expression vulgaire, que pour simplement amuser le tapis. Nous attendons Pérez et sa clarinette. Le maire, le conseil municipal, tout le monde va venir entendre ce talent prodigieux. Mais le faux Pérez a pris les devants ; il avoue à la clarinette « ambulante » sa profonde ignorance en musique, et après quelques essais infructueux l'on convient que la vraie clarinette se cachera dans le placard aux confitures tandis que la fausse fera semblant de donner un concert à son auditoire, le signal pour attaquer sera « *à la una !* »

Impossible de raconter avec quelles bonnes dispositions la salle attend la venue de l'alcade et du conseil municipal. La sœur, la fille du confiseur sont elles-même convoquées. Un pupitre et des chaises ont été disposés pour le concert. Malheureusement un des assistants est sans cesse sur le point de dire, en causant, « *à la una* » et Carreras qui craint toujours d'entendre les accents de la clarinette s'échapper du placard, a des mouvements de drôlerie irrésis-

tible en se précipitant sur son interlocuteur et en lui fermant violemment la bouche avec la main.

Le concert commence enfin, dans les formes réglées d'avance, et l'on ne tarit pas d'éloges sur le talent de l'exécutant ; mais cette damnée clarinette, dans le placard, joue trop longtemps au gré du faux Pérez. Ni signes, ni coups de pieds dans la porte ne peuvent la faire taire. Elle joue encore lorsque la clarinette a été reposée sur le pupitre ; elle joue toujours lorsque l'un des personnages en scène dit, sans le vouloir « *à la una !* » et c'est une danse folle, des contorsions impossibles, jusqu'au moment où un bruit de vaisselle cassée se fait entendre dans le placard, tandis que le musicien en ressort tout couvert de sucreries.

Et c'est au milieu d'un fou rire que le faux Pérez est forcé d'avouer sa faute et son incapacité complète en musique.

Seulement, que l'on ne s'y trompe pas, cette pièce vaut surtout par l'interprétation hors ligne de Carreras, par ses effarements grotesques, par la mesure qu'il apporte dans ses effets, par une conscience artistique très remarquable, et nous qui avons entendu la pièce maintes fois, pouvons



*La Marcha de Cadiz* (3° tableau).

dire que jamais nous ne l'avons vu *lâcher* le rôle, le jouant à la 200e comme à la première. Talavera, dans le rôle de l'alcade, Mme Montañès dans celui de la sœur du confiseur, certains personnages plus effacés dont je regrette de ne pouvoir citer les noms, tous y étaient parfaits. En province, nous avons revu la pièce jouée par d'autres interprètes ; elle était toujours fort amusante assurément, mais elle n'avait plus Carreras et par conséquent perdait tout son sel.

Il ne nous est guère facile de citer les autres pièces vues à l'Eslava pendant cette saison, car bien peu, véritablement, méritaient d'attirer l'attention. Même *los Cocineros* (les Cuisiniers) dont on fit grand bruit en dernier lieu — « Saynète Lyrique » de MM. Paso et Alvarez, musique de MM. Torregrossa et Valverde, décors de MM. Bussato et Amalio, — ne tinrent encore debout que grâce à Carreras.

Certaines sont amusantes, évidemment, comme *los Acrobatas* (les Acrobates) dont l'action se passe dans les coulisses d'un cirque et où une espèce de snob vient relancer une écuyère. Comme il manque un clown dans la troupe, c'est le snob qui par amour se dévouera à faire le clown après avoir reçu maints horions.

Rien de bien neuf, mais un décor assez bien compris avec la perspective du cirque au fond.

Seulement comme trame, tout cela est si mince, si mince...

---

## XVIII

### LA FÊTE ANNUELLE DES COMÉDIENS

La congrégation de *Nuestra Señora de la novena.* — Origine de cette confrérie. — L'église San Sebastian. — La matinée du 6 février 1897 au théâtre Apolo. — Un monologue de Blasco dit par Mario. — *Château-Margaux.* — *Tocino del cielo.* — *Las Bravias.* — *Las Olivas.*

Les comédiens espagnols ne possèdent pas encore, en dépit des efforts de Bonifacio de Pinedo, une association dramatique dans le genre de celle qui fut créée chez nous par le regretté baron Taylor, mais ils célèbrent, en revanche, une fête annuelle, vers la fin de janvier ou le commencement de février, c'est-à-dire le jour où l'un des principaux théâtres de Madrid peut leur offrir une salle convenable. Alors, on donne une matinée monstre, qui commence à deux heures de l'après-midi pour ne finir qu'à huit heures du soir. Cette fête, à laquelle j'ai assisté, eut lieu le samedi 6 février dans la salle du théâtre d'Apolo, et les artistes de tous les principaux théâtres y

concoururent. Elle est placée sous l'invocation de *Nuestra Señora de la novena*, ou Notre-Dame de la neuvaine.

Cette Congrégation ou Confrérie de *Nuestra Señora de la novena*, patronne des comédiens et comédiennes espagnols, fut fondée en 1624 en la paroisse de San Sebastian de Madrid, dans sa propre chapelle que l'on y voit toujours, et c'est encore là que tous les acteurs de Madrid ont coutume de se marier ; c'est là qu'ils font baptiser leurs enfants, quand ils le peuvent ; c'est là qu'ils font dire des messes pour l'âme des camarades partis trop tôt. N'est-ce pas dans cette même église de San Sébastian, si bien décrite par Galdos dans son roman *Misericordia*, n'est-ce pas dans un coin obscur de ce monument que reposent les restes ignorés du grand Lope de Vega, le plus fécond de tous les auteurs espagnols ? N'est-ce pas dans ce quartier que demeurèrent pendant trois cents ans les interprètes de Calderon, de Quevedo, de Moratin ? Et les rues de las Huertas, del Amor de Dios, de San Juan, de Santa Maria, de Francos, del Leon, ne sont-elles pas remplies de souvenirs se rattachant à l'art dramatique sous toutes ses formes ? Quoi d'étonnant, après cela, que les comédiens aient



Décor du 3e tableau de *las Bravias* (les bords du Manzanarès).

Journal *Nuevo Mundo*.

en leur église, et dans cette église leur chapelle?

Mais ce qui est assurément beaucoup moins connu que ce qui précède, c'est l'origine de la confrérie en question : nous nous en rapporterons à la relation donnée par M. Ricardo Sepulveda.

Une certaine Catalina de Flores, née à Medina del Campo, et mariée à un certain Lazaro Ramirez, tombe gravement malade à la suite de couches. Ayant appris que l'on vénérait une image de la Vierge au coin de la rue del Leon et de la rue Santa Maria, la patiente s'y fait conduire, se met à prier avec ferveur pendant neuf jours à la même place, puis se trouve guérie.

Il n'en fallut pas plus pour crier au miracle.

L'image fut transférée en grande pompe dans l'église voisine de San Sebastian, où elle est encore, et cinq comédiens alors fort connus, et habitants du quartier, Cristobal de Avendaño, Lorenzo Hurtado de la Camara, Manuel Alvarez Vallejo, Tomas Fernandez de Cabredo et Andres de la Vega, fondèrent une confrérie sous l'invocation de *Notre-Dame de la Neuvaine* avec caractère d'une société de secours destinés à tous les comédiens de Madrid et à leurs familles.

La salle choisie cette année a donc été la salle du théâtre Apolo dont le prix des places a été sensiblement augmenté. Ainsi le fauteuil d'orchestre — la *butaca*, comme on dit — est à sept pesetas au bureau. Seulement vous pensez bien que les marchands de billets — les *revendedores* — ont fait main basse sur toutes les places avantageuses, et ne se gênent pas pour vous offrir ces mêmes places à dix pesetas, chiffre exorbitant pour Madrid.

Pénétrons dans la salle, dont je vous ai déjà parlé, fort bien éclairée à l'électricité, très belle avec son ornementation blanc et or, et son plafond peint en forme de coupole. Tout le rez-de-chaussée est en fauteuils garnis de velours rouge avec une vingtaine de files en profondeur et une grande allée au milieu. Les strapontins sont inconnus. Les musiciens sont au nombre de trente-deux. Enfin, comme nous l'avons constaté déjà, l'on ne vend pas le programme, il n'existe pas de journal de théâtre proprement dit, et l'on se contente de vous offrir de petits journaux illustrés tels que le *Blanco y negro*, le *Nuevo Mundo*, le *Madrid comico*, le *Gedeon*, ou encore les couplets que l'on va chanter dans la pièce. Mais le nom des

acteurs tient ici si peu de place ! Quant à celui des auteurs, qui s'en soucie ?

Antonio Vico, le grand acteur de drame, de passage à Madrid, devait nous donner pour commencer *Arte y Corazon* (Art et Cœur). Indisposé, il se fait excuser, et le rideau se lève sur un monologue d'Eusebio Blasco — l'ancien Mondragon du *Figaro* : *Callad, que no se despierte* (ne faites pas de bruit de peur qu'il ne se réveille), dit par Emilio Mario.

— Eh ! quoi ? ne nous avez-vous pas laissé entendre que Mario était le premier comédien de Madrid ?

— Assurément.

— Et il consent ainsi à « balayer les planches », à commencer le spectacle devant une salle à moitié vide vu l'heure extra-matinale pour Madrid — deux heures au lieu de quatre heures et demie.

— Vous dites vrai.

— Mais en France, nous ne verrions jamais de pareilles choses. Jamais M. Mounet-Sully, par exemple, ne consentirait à « ouvrir le spectacle ».

— Mon cher interlocuteur, nous ne sommes pas ici à Paris mais à Madrid, où les comédiens

sont modestes, quand bien même dussent-ils s'appeler Mario.

Mario, directeur du théâtre de la Comédie, a voulu prêter son concours à la Congrégation de Notre-Dame de la Neuvaine, et le monologue qu'il nous récite nous fait entrevoir les angoisses d'un père auquel le médecin a déclaré que son enfant vivrait s'il pouvait seulement dormir quatre heures... « *Ne faites pas de bruit, de peur qu'il ne se réveille !* » Enfin la quatrième heure sonne, l'enfant est sauvé, et le père remercie la Providence. Tout l'effet réside donc dans les nuances, et surtout dans une grande sobriété de diction. Mario est, dans ce monologue, comme dans tout du reste, impeccable.

Puis, comme chaque théâtre a promis son concours, voici le tour de celui de la Zarzuela, avec une de ses vieilles pièces *Château-Margaux*.

*Château-Margaux* dont tout le monde en Espagne connaît au moins l'air de la valse — livret de José Jackson Veyran, musique du maestro Caballero — ne tient en somme que par la musique, qui est charmante. La valse chantée, l'air andalou ont fait tout le succès de cette pièce. Mais que dirait un étranger fraîche-



Phot. Company.

Mlle Péralès du théâtre Apolo dans *las Bravias*.

ment débarqué en Espagne, en voyant de véritables miroirs sur la scène reflétant dans l'œil du spectateur quinquets, salle et souffleur, et vous enlevant ainsi toute illusion ? A cette observation on vous répond ici que c'est l'usage et que personne ne prête la moindre attention à ce fort croc-en-jambe donné à la vérité. Ajoutez à cela qu'en Espagne, les femmes de théâtre ne sachant généralement pas s'habiller, on nous présente dans cette pièce une jeune femme dans un indéfinissable peignoir de satin rose à taille, avec une épouvantable garniture de dentelles noires, et que nous ne savons plus, en présence d'un pareil accoutrement, à qui nous avons affaire : femme du monde, demi-mondaine, ou cuisinière ? M^me^ Arana, l'étoile de la Zarzuela, chante heureusement très bien, le trial est amusant, mais quel sujet de pièce ! Une jeune femme se grisant par mégarde avec une bouteille de Château-Margaux, chantant et dansant avec son domestique, et recevant l'oncle et la tante de son mari en leur tapant sur le ventre ? C'est tout au plus digne des tréteaux de la foire, et la pièce ne tiendrait pas debout sans la musique.

A signaler encore le mot d'indulgence au

public — cette coutume vieillotte qui a le don de nous agacer — et le baisser du rideau sans musique, mode de finir admis ici pour les pièces musicales, mais qui, à nous, nous semble terriblement froid.

La troupe du théâtre Lara, que nous vous avons déjà présentée, succède à celle de la Zarzuela, et ma foi, nous n'y perdons pas. Celle-ci nous donne un bon vaudeville de coupe française, *Tocino del cielo*, un acte en prose de Emilio Mario fils et Domingo de Sandoval ; nous sommes en pleine école Labiche et Siraudin.

*Tocino del cielo ?* J'entends bien, mais la chose est peu facile à traduire. Mot à mot *tocino* veut dire *lard* et *del cielo* du ciel, mais il est bon que vous sachiez que l'on dit *lard du ciel* comme on dit biscuit de Savoie, compote d'ananas, ou meringue à la framboise. Le *tocino del cielo* est une composition due à l'imagination fertile d'un pâtissier qui a rêvé sans doute une crème digne des anges! La traduction littérale est donc impossible et nous ne nous y arrêterons pas plus longtemps.

Un brave bourgeois (Larra) un peu malmené par sa femme qui porte les culottes (Mme Valverde) ; une jeune fille sentimentale (Mlle Rosario



Décor du 4e tableau de *las Bravias* (la maison de campagne de Lucio).

Journal *Nuevo Mundo*.

Pino) qui soupire après un amoureux transi ; une bonne, complice du manège (Mme Rodriguez) ; un jeune homme qui fait le pied de grue dans la rue pour faire cadeau à sa dulcinée de ce divin *Tocino del cielo ;* un *sereno* inénarrable (Ruiz de Arana) qui prend l'amoureux pour un assassin ; des mots heureux, des jeux de scène amusants, en un mot un vaudeville sans couplets très bien fait. En voilà plus assurément qu'il n'en faut pour mettre toute une salle en gaîté, surtout avec une excellente interprétation.

A la troupe du théâtre Lara succède celle du théâtre Apolo qui se sent chez elle avec la zarzuela à la mode, *las Bravias*, dont nous avons déjà parlé bien que très brièvement ; mais nous avons beau revoir cette pièce, nous devons avouer qu'elle ne nous plaît que médiocrement, malgré tous les éloges que nous en avons entendu faire à Madrid.

Voir pendant quatre tableaux une femme grincheuse rudoyer un homme qui prend les attitudes d'un dompteur vis-à-vis d'une bête fauve, le tout dans un milieu plus qu'ordinaire, n'est pas, à tout prendre, un régal des plus réjouissants. Les décors sont jolis, la mise en

scène soignée, mais il nous prend des envies de renvoyer femme et dompteur à leur ménagerie d'où ils auraient bien dû ne pas sortir.

Nous avons gardé pour la fin *las Olivas* (les Olives), lever de rideau du *Théâtre Espagnol*, joué par la troupe de Mme Guerrero, un tout petit conte en un acte et deux tableaux inspiré à l'auteur, D. Pablo Parellada, par une scène de Lope de Rueda; mais ce petit conte, bien encadré dans son milieu villageois, est exquis. L'action se passe dans une petite bourgade de l'Aragon et dans la cuisine d'une maison de laboureur. Trebucio, le maître du logis, rentre de la chasse harassé; il est inquiet et envoie chercher le médecin, et tandis que sa femme lui prépare le souper, sa fille va allumer un cierge à saint Roch. La conversation roule sur le travail des champs. Le paysan se dispose à planter quatre oliviers; sa femme lui fait songer à la quantité d'oliviers qu'ils pourraient avoir s'ils en plantaient ainsi quatre tous les jours. On suppute d'avance ce que l'on pourrait ainsi récolter d'olives. La fille irait tous les jours de marché à Saragosse pour les vendre. — Oui, dit la femme, et des olives si riches, elle les vendra au moins deux réaux la mesure. — Deux réaux! s'écrie le père

indigné, mais j'aimerais mieux, plutôt que de les vendre ce prix-là, mettre le feu aux oliviers ! Elle les vendra quatorze sous ! Des olives comme des noix !

La fille consent à tout ce qu'on veut. Elle les vendra ce qu'on lui dira de les vendre. Et cependant elle trouve le moyen de déplaire à son père et à sa mère qui en tiennent chacun pour ce qu'ils ont dit.

Mais la querelle — les partisans des olives à dix sous et les autres à quatorze — fait la boule de neige dans le village. Personne n'en veut démordre. L'affaire prend des proportions colossales dans l'esprit de ces paysans têtus ; les fiancés prenant fait et cause pour leurs parents vont en venir aux mains. Le tumulte est à son comble, le maire et le député y perdent la tête, lorsqu'un naïf propose enfin de goûter ces fameuses olives, cause de tant de bruit. Cette proposition bien naturelle apaise l'orage comme par enchantement ; les olives ne sont ni dans la maison, ni dans les champs. Il faut bien avouer que l'on a eu seulement l'idée de les planter.

— Et l'on m'appelle idiot, dit le naïf.

— Et c'est pour cela que vous mettez tout le village sans dessus dessous ! s'écrie le maire.

N'est-ce pas l'éternelle histoire du bon Lafontaine, qui nous avertissait charitablement de ne pas vendre la peau de l'ours avant, au moins, de l'avoir tué ?

---

# XIX

## LE THÉATRE ROMEA. — LES CIRQUES ET LES CAFÉS-CONCERTS

Le théâtre minuscule de Romea. — *Madrid de noche.* — *Los Descamisados.* — *Las Niñas toreras.* — *Los Adelantos del siglo.* — Palmada. — Le cirque Parish et le cirque Colon. — Difficulté à Madrid de recruter un personnel de cirque. — La belle Géraldine. — Les cafés-concerts. — Salon *Variedades.* — Le *Baile flamenco.* — La belle Chiquita. — La danse dite parisienne.

Avec le théâtre Eslava nous avons clos la liste des théâtres réguliers. Romea, le théâtre Comico, le Moderno, las Novedades, las Maravillas, etc., ouvrent leurs portes... mais les referment avec la même facilité. Pendant une année nous avons vu le théâtre de la Princesse inoccupé. Donc autant ne pas en parler. Quant au théâtre du Prince, il a seulement servi, au printemps, à donner quelques représentations d'opéra italien.

Cependant, nous voulons sortir de ce bloc le petit théâtre Romea qui, bien que changeant de

directeur avec une rapidité surprenante, reste ouvert une partie de l'hiver, et sait maintenir sur son affiche quelques pièces avec un certain succès.

Oh ! bien petite assurément cette salle, et surtout cette scène dont la largeur n'a pas 5 mètres, et la hauteur à peine 3, à tel point que l'on nous dit que ce théâtre est un ancien théâtre d'enfants. Bien primitifs aussi ses bancs de bois sur lesquels on se presse les uns contre les autres ! Et pourtant tout ceci se passe, non pas dans un faubourg, mais en plein Madrid, à quelques pas à peine de la Puerta del Sol, à côté même du Bureau central de la Poste, au beau milieu de la rue Carretas, l'une des plus fréquentées de tout Madrid.

Le théâtre Romea eut une bonne fortune cet hiver : il eut une revue, *Madrid de noche* (Madrid la nuit), une des moins mal faites assurément de toutes celles qui ont coutume de circuler en Espagne. « *Silhouette comico-lyrique,* » en prose, en vers et en six tableaux, la pièce de MM. Perrin et Palacios, musique de Valverde fils, signifiait au moins quelque chose. Les auteurs nous font entrevoir, tour à tour et de nuit, sur leur scène minuscule, la rue Alcala,



Phot. Company.

Maria Gonzalez du théâtre Romea
dans *Madrid de noche.*

la façade du théâtre Apolo, un café-chantant borgne, un poste de police, un défilé d'étoiles filantes, la nouvelle gare de Séville. Tantôt c'est un gentil duo entre un étudiant et une modiste qui sort de son magasin ; c'est le chœur des commis qui ferment les devantures de leurs boutiques ; c'est le petit trafic des vendeurs de billets ; c'est le *golfo* qui veut exploiter la femme qui vend des journaux pour le faire vivre ; les disputes dans les bouis-bouis, les protestations des femmes du boulanger, du charbonnier, du cordonnier et du cocher, venant réclamer leurs maris au violon ; tout est gai, agréable et rehaussé encore par la belle prestance de la belle Maria Gonzalez, l'étoile de ce théâtre en miniature.

Mais ce qui abonde dans le répertoire de Romea, c'est, on le devine, la pièce populaire par excellence, genre dont *los Descamisados* (les sans-chemises) sont le type, mais avec une petite pointe de morale au fond pour démontrer à l'ouvrier que rien n'est encore tel que le travail.

Ce sont aussi quelques pièces à costumes, comme *las Niñas toreras*, excellente occasion pour nous exhiber des petites femmes costumées en *toreros*. C'est enfin la silhouette caricaturale

de José Palmada, un acteur que nous avions jadis connu à Barcelone en assez bon rang, et qui, retour d'Amérique, vient de dégringoler sur ces tréteaux.

Forçant ses effets, poussant des cris d'animaux, imitant la chèvre au besoin, José Palmada aurait besoin d'un cadre où il fût forcé de modérer sa manière. Et cependant nous devons lui rendre cette justice que nous l'avons vu quelquefois très drôle, comme dans cette petite pièce *los Adelantos del siglo* (les Progrès du siècle) que nous résumerons en quelques lignes.

Les habitants d'un petit village ignoré ont reçu des prospectus les informant de la découverte du cinématographe. Le maire, homme de progrès, se perd en conjectures sur ce que peut bien être le nouvel appareil. Il se livre à mille suppositions excentriques lorsqu'un jeune homme, amoureux de sa fille, vient lui expliquer, pour se concilier ses bonnes grâces, qu'il s'agit de la photographie animée. Exaltée par les prédications scientifiques de son maire, toute la population du village brûle de connaître le fameux cinématographe ainsi que les expériences des rayons X. Survient alors un pauvre diable de colporteur (Palmada) portant sur le

ventre un appareil rudimentaire de photographie, à la main une lanterne magique, sur le dos une valise avec des échantillons de pacotille. Avec autant de cordes à son arc, l'infortuné ne peut manquer de gagner son pain, chemin faisant.

Avisé de cette arrivée, le maire se rend au-devant de lui et commence par lui demander s'il peut faire marcher en sa présence le fameux cinématographe et l'appareil aux rayons X. Dans le but fort naturel de déjeuner, le malheureux s'engage au delà de ses forces et promet d'avance tout ce que l'on veut. C'est la même situation que dans la *Marcha de Cadiz*, mais passons outre.

Comment sortir de ce mauvais pas ? Le jeune amoureux vient à son secours. Il doit enlever ce soir même la fille du maire, et il offre au colporteur son appui, à condition d'être aidé lui-même dans son entreprise.

Le maire a convoqué tout le village pour assister aux expériences ; il a même prêté une partie de sa propre basse-cour pour l'installation nécessaire. Et sur une toile tendue nous voyons d'abord apparaître une vue de Venise.

— C'est très bien, s'écrie-t-on de toutes parts.

Mais c'est de la lanterne magique, du déjà vu.

— Attendez! se contente de répondre le colporteur.

Voici une scène animée : c'est l'ombre de deux gorets de la basse-cour qui luttent ensemble. Mais l'on attend le clou final : une scène biblique, la fuite en Égypte.

Or cette Fuite n'est autre que celle de la fille du maire montée sur un âne, et suivie de l'amoureux et du saltimbanque qui défilent au fond à la façon d'ombres chinoises.

Nous arrivons donc à parler des cirques et des cafés-concerts. Mais ceux-ci, comme on va le voir, sont fort peu nombreux, et ces derniers surtout, je parle des cafés-concerts, pas du tout compris comme chez nous.

Les cirques sont au nombre de deux : le cirque Parish, au centre de Madrid, non loin de la rue Alcala, et le cirque Colon, plus éloigné, entre le quartier de Fuencarral et les Recoletos. Ces cirques sont fermés tout l'hiver, et n'ouvrent régulièrement leurs portes qu'après Pâques. Mais ils sont, en général, très pauvres en chevaux. On s'y contente de clowns, d'acrobates, de gymnastes et de pantomimes. Peu ou pas d'écuyers proprement dits.



Phot. Esplugas.

La belle Géraldine (cirque Colon).

La direction d'un cirque, à Madrid, est assez difficile, nous disait-on, à cause des frais considérables pour faire venir de très loin des artistes. Et ces frais sont encore doublés et triplés lorsqu'il s'agit de faire venir des chevaux. Un *numéro*, c'est-à-dire un exercice nouveau figurant sur l'affiche, est vite usé. La clientèle d'un cirque se renouvelle peu. Elle se compose presque uniquement d'habitués. Lorsque vous avez vu pendant quinze jours la demoiselle au fil de fer, la tête mystérieuse, ou l'homme serpent, vous en avez plus qu'assez. Ce ne sont donc que dépêches échangées entre imprésarios, agents dramatiques, et acrobates.

— Envoyez-moi de Lisbonne votre jongleur du Malabar et je vous tiens toutes prêtes deux ondines qui travaillent dans un aquarium. Mais dépêchez-vous, car ici le public n'en veut plus.

Et le compère de répondre :

— Mon jongleur s'est embarqué hier pour l'Angleterre, mais j'ai à votre disposition un équilibriste aérien extraordinaire et un tireur Américain de première force.

Aussi qu'arrive-t-il ? Que tel cirque regorge de clowns à un moment donné, pour en manquer presque totalement la semaine suivante ; et c'est

ainsi que nous avons pu voir dans une même soirée, à Madrid, trois pantomimes anglaises se succédant. Une seule aurait suffi.

Il n'y a donc pas lieu de blâmer les deux directions des cirques de Madrid qui font ce qu'elles peuvent, mais il faut reconnaître que ces exploitations sont beaucoup plus difficiles à mener qu'en France, en Allemagne ou en Angleterre, où les distances à parcourir sont courtes, les frais moins élevés, et le recrutement du personnel plus facile.

Alors il faut des clous exceptionnels, comme la *belle Géraldine* qui fait salle comble lorsqu'elle paraît dans toute sa grâce sur son trapèze. Pauvre Géraldine, que je vis il y a six ans, au Portugal, rappelée jusqu'à quinze et vingt fois sur une arène jonchée de roses, avec les pardessus des étudiants jetés devant ses pas en guise de tapis, entourée alors de toute une famille unie, du père régisseur, du frère et de la sœur faisant les trapèzes volants, et qui, en quelques mois, vient de perdre son père de maladie à Valence (Espagne), tandis que le frère, tombant hors du filet, se brisait les reins à Cadix. Triste destinée au fond que celle de ces gens de cirque, dont Edm. de Goncourt disait dans ses

admirables *Frères Zemganno* : « Ces hommes, ces gymnastes, et surtout les clowns, ces amuseurs publics avec la bouffonnerie de leurs corps étalent, eux aussi, la tristesse des acteurs comiques. Et ils ont plus qu'eux, qu'ils soient Anglais ou Français, une taciturnité particulière. Est-ce la fatigue des exercices, est-ce le mortel danger quotidien au milieu duquel ils vivent, qui les fait tristes et muets de la sorte ? Non, il est une autre cause. Quand ces hommes sont sortis de la fièvre de leur travail, quand ils se reposent, quand ils réfléchissent, il vient à tout moment à leurs réflexions, l'appréhension que cette force adroite dont ils vivent, peut être tout à coup supprimée par une maladie, un rhumatisme, un rien de dérangé dans la machine physique. Et ils pensent encore et souvent — c'est leur idée fixe — que cette jeunesse de leurs nerfs et de leurs muscles aura un terme, et que bien longtemps avant qu'ils ne meurent, la profession exercée par eux, leur corps vieilli se refusera à la remplir. »

Reste donc à parler des cafés-concerts, mais ce genre à proprement parler n'existe pas pour plusieurs raisons : la première c'est que l'Espagnol étant sobre, et se contentant la

plupart du temps d'un verre d'eau, n'éprouve pas le besoin d'aller *consommer* dans un établissement public ; la deuxième c'est qu'il peut fumer même au théâtre, dans les entr'actes et dans les couloirs ; la troisième c'est qu'ayant à choisir entre un couplet grivois ou un couplet politique, il choisira sans hésiter le couplet politique qui lui plaît infiniment mieux; or ce couplet politique, les revues en un acte le lui donnent largement, et *Gédéon* entre autres, lui en confectionne tous les jours de nouveaux. La quatrième enfin c'est que le théâtre *par sections* lui permet de ne passer qu'une heure au théâtre, d'y aller quand il veut pour peu d'argent. Voilà pour l'homme de quelque éducation. Quant au peuple, où le public de nos cafés-concerts orduriers se recrute de préférence, il n'admettra pas autre chose que les chants andalous avec accompagnement de guitare et de castagnettes, le *Baile flamenco*, danse andalouse, les *Malagueñas*, les *Sevillanas*, par une, deux ou trois personnes, quelquefois un homme et deux femmes. Mais l'on se tromperait si l'on croyait aller chercher du pittoresque dans ces petits bouis-bouis dont le plus connu à Madrid est le Salon *Variedades* fermé presque toute l'année.



La belle Chiquita (cafés-concerts).

Je me rappelle toujours, à ce propos, l'anecdote rapportée par M. René Bazin dans *Terre d'Espagne*. Une troupe d'étrangers, dont il faisait partie, s'en va voir à Grenade les cavernes des fameux *gitanos* où l'on est toujours prêt à danser le *baile flamenco* en l'honneur des « nobles visiteurs ». Cette danse, comme on sait, est accompagnée de cris tels que « Olé ! olé » ou encore : « Bénie soit la mère qui t'a mise au monde, » etc. Or ces effrontés *gitanos* se moquant impudemment des voyageurs naïfs, et ne supposant pas qu'on pût les comprendre, s'amusaient à crier tout simplement le nom d'une des stations voisines du chemin de fer : « Bobadilla ! Dix minutes d'arrêt ! » Que l'on parle après cela encore du pittoresque.

On a dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de ces *bailes flamencos*. Quand les femmes sont jeunes et jolies, quand le danseur est souple et svelte, rien de plus gracieux, en effet. Je n'y ai jamais trouvé l'ombre d'une indécence. Le public, même grossier, ne le supporterait pas trop aisément. La *belle Chiquita*, l'une de ces chanteuses et danseuses dans le genre andalou, s'est vu mise à pied par la police pour avoir voulu inaugurer en Espagne la « danse du

ventre ». Triste chose à constater : les quelques danses, genre Moulin-Rouge, et que l'on désigne sur les affiches sous le nom peu flatteur de *danses parisiennes*, ont toujours été importées en Espagne, dans les cirques, par des Français indignes du nom d'artistes, sans talent et sans voix, d'où l'opinion stupide encore assez accréditée auprès des gens qui ne voyagent pas que dans toute société parisienne qui se respecte on doit danser au moins le cancan entre la poire et le fromage. Nos consuls, pour notre bon renom, ne pourraient-ils pas remédier à ces scandales ?

---

# XX

## LE THÉATRE EN PROVINCE ET LA TROUPE D'ENFANTS DE JOSÉ BOSCH

Situation du théâtre en province. — Déplacements des troupes de Madrid. — Troupes fixes. — Bonifacio de Pinedo. — Théâtre de l'Eldorado à Barcelone. — Troupe Ortiz. — Mme Prétel. — Appointements des comédiens. — Compagnie *infantil* de José Bosch. — Résultats obtenus. — Interprétation.

En Espagne, bien plus encore qu'en France, le théâtre n'a de vie que dans la capitale. Seulement les *tournées*, telles que nous les entendons chez nous, ne pouvant avoir lieu dans les mêmes conditions à cause des distances considérables à franchir d'une ville à l'autre, de la difficulté des communications, de la lenteur des trains, et des frais qui en résultent, il y a des *déplacements* de troupes entières.

Mario avec sa troupe de la *Comedia* composée de 30 à 40 personnes joue six mois à Madrid et six mois en province.

De même pour le « Théâtre Espagnol » en ce moment pour quatre mois à Buenos-Ayres. De même pour le théâtre Lara, pour la Zarzuela, etc.

Je ne parle pas d'Antonio Vico ni de madame Tubau qui ont des troupes indépendantes sans théâtres fixes à Madrid.

Alors ce sont des séjours d'un mois, de deux mois même, dans des villes comme Barcelone, Bilbao, Saint-Sébastien, Vitoria, Valladolid, Salamanque, Valence, Alicante, Malaga ou Séville, pour ne citer que les principales, renouvelant le répertoire tous les soirs en présence d'un public forcément restreint.

Mais ce n'est pas de ces troupes-là, que nous connaissons pour les avoir vues à Madrid, dont nous voulons vous parler sous ce titre générique de « théâtre en province ». Nous voulons vous parler des troupes fixes qui généralement se forment en octobre et se disloquent à Pâques. Les plus résistantes tiennent jusqu'à fin mai. Eh bien, toutes ces troupes, sauf de rares exceptions, — la compagnie de comédie Cepillo qui se promène entre Malaga, Grenade et Cadix — la petite compagnie de drame de M^me Calderon que nous avons rencontrée une fois dans les Astu-



Phot. Company.

Bonifacio de Pinedo, premier acteur de Zarzuela
dans *El Tambor de los granaderos.*

ries, à Gijon — toutes sont des troupes de *zarzuela* dont les plus sérieuses sont : celle du théâtre de l'Eldorado, à Barcelone, dont la direction artistique fut confiée depuis deux ans à Bonifacio de Pinedo ; celle du théâtre San-Fernando de Séville, dirigée par Ortiz, avec déplacements à Grenade, Malaga, Cordoue et Cadix ; celle de Pepe Riquelme à Bilbao, avec déplacement à Saragosse. Après cela, il faut tirer l'échelle : ce ne sont guère que des troupes éphémères vivant on ne sait par quelle grâce du destin !

Bonifacio de Pinedo, celui-là même dont nous avons cité le nom à propos du projet de formation d'une société des artistes dramatiques, est, incontestablement à l'heure qu'il est, le premier artiste de *zarzuela* en Espagne. N'ayant pas réussi deux ans de suite à se fixer l'hiver à Madrid, il partit donc pour Barcelone, en compagnie de sa très intelligente femme M^me^ Pilar Garcia de Pinedo. Tous deux, aidés une année par M^me^ Rosita Fuertes, une bien jolie et bien aimable personne dont le nom a disparu tout à coup des affiches, puis une autre année par M^me^ Luisa Campos et M^me^ Cubas, deux *vétérans* dans la zarzuela espagnole, réussirent

au delà du possible dans toutes les nouveautés de Madrid qu'ils présentaient au public barcelonais.

Après deux saisons triomphales, ils font en ce moment leur rentrée d'été à Madrid, au théâtre *Moderno*, avec l'espoir de trouver enfin à se caser dans un des premiers théâtres de la cour, l'hiver prochain.

Ortiz, à Séville, vieux comédien de bonne race, excellent *financier*, avait pour lui un atout considérable dans son jeu : je veux parler de M[me] Prétel. M[me] Prétel, qui a du jeu et de la voix, passe pour la première *tiple* du jour. Elle seule a fait la fortune de cette troupe, ce dernier hiver. Son nom, accolé à celui de Pinedo sur une affiche, serait un élément considérable de succès à Madrid. C'est l'épreuve que l'on vient de tenter au théâtre *Moderno*[1]. Tous les directeurs la guettent pour la saison.

Et, à ce propos, veut-on savoir ce que gagnent en Espagne, ces artistes en renom ? Il n'y a nulle indiscrétion, je pense, à le dire, attendu que nous prétendons qu'ils valent beaucoup plus qu'on ne les paie. Eh bien, dans la saison 1895-

[1] Entreprise qui, pour des raisons diverses, ne put subsister que quelques jours.

1896, Pinedo et sa femme gagnaient ensemble 90 pesetas par jour (environ 65 francs au cours actuel du change) au théâtre de l'Eldorado à Barcelone, et Mme Prétel, l'étoile, l'oiseau rare, pendantcette saison à Séville, gagnait 75 pesetas par cachet (soit environ 55 francs) et encore trouvait-on extraordinaire que celle-ci eût stipulé dans son engagement qu'elle ne chanterait que dans deux pièces chaque soir sur les quatre dont se compose le programme.

D'où il résulte que la situation de comédien en Espagne n'est pas à tout prendre très enviable. Astreint à un travail considérable, devant posséder presque toujours une éducation musicale assez étendue, jouant sans répit dans toutes les pièces de la même soirée, ne se couchant jamais avant deux heures et trois heures du matin, à cause de l'heure tardive du spectacle, c'est le forçat, c'est le galérien de l'art. Et pour toute compensation, un maigre salaire, une notoriété presque nulle par suite d'une critique encore à l'état d'enfance, et d'affiches muettes le plus souvent sur son compte. Aussi combien modeste nous apparaît-il, le comédien espagnol devisant maigre et pâle sur le trottoir de la calle Sevilla à Madrid, devant

ce café du Divan où il ne peut même pas souvent aller prendre un bock, et pour cause, tandis que se pressent sur les banquettes les fastueux *toreros* avec leurs gros boutons de chemises en diamants, et leurs démesurées pendeloques !

Quant au répertoire de province, il va sans dire qu'il est exactement celui de Madrid : bien plus, les auteurs et les musiciens en vogue, dont la pièce fait l'apparition en province, descendent tout à coup du train avec fracas : « l'auteur assistera à la représentation ! » et l'on traîne l'auteur sur la scène, encore revêtu de son veston et coiffé de son chapeau mou ! Un commis voyageur en art dramatique, pas autre chose ! Ce qui a bien de la peine encore à sauver les faiblesses du livret rendues plus évidentes par une interprétation médiocre de province.

Mais une entreprise qu'il ne faut pas oublier non plus, parce que, je crois, elle est unique en son genre, c'est la *Compañia infantil* de José Bosch, lequel promène sans cesse à travers l'Espagne, l'Afrique, le Maroc, voire même les îles Canaries, sa troupe de soixante enfants dont l'aîné a à peine quatorze ans et le plus jeune quatre ou cinq



Phot. E. Beauchy.

M^me Prétel, première chanteuse de Zarzuela, dans *El Padrino del Néné.*

ans : oui, une troupe complète de *zarzuela*, avec chœurs et figuration, jouant et chantant intégralement dans le texte toutes les pièces à succès du jour.

Ayant eu l'occasion de voir jouer cette troupe pendant deux mois consécutifs au théâtre Tivoli de Barcelone, puis, accidentellement à Reus et à Séville, j'en pourrai donc parler tout à mon aise.

En France, pays prud'hommesque par excellence, l'on s'élèverait bien fort contre une semblable tentative. L'ancien théâtre Comte — je ne parle que par ouï-dire — où l'on ne jouait que des pièces à peu de personnages, et dont les rôles étaient tenus par des enfants, n'avait-il pas été fermé *par ordre ?* Et puis on ne manquerait pas de faire observer que notre répertoire courant est tellement immoral que, la plupart du temps, les propos tenus par les personnages choqueraient dans la bouche des enfants.

Ici donc, rien de semblable, puisque tout ce répertoire — et je l'ai suffisamment démontré chemin faisant — est le plus bénin des répertoires. Alors que reste-t-il ? Une classe d'enfants où l'on apprend à lire, à bien dire, et surtout à

bien chanter en mesure. Le directeur passe des contrats avec les parents, s'engage à nourrir et à habiller la marmaille, à la loger, à la transporter, et, qui plus est, à payer ses *premiers sujets*, puisque l'on m'affirmait que le *premier ténor*, un bambin de treize ans, gagnait déjà ses 300 francs par mois à ce jeu-là.

Où est le mal ? Où est l'immoralité ? Des hommes, des femmes, véritables surveillants de collège, font manœuvrer ce petit monde, les garçons d'un côté, les filles de l'autre, bien que les récréations fussent prises en commun. C'est même à l'une de ces récréations que j'ai assisté dans le jardin de Tivoli à Barcelone. Eh bien, le croirait-on ? L'amour de l'art est déjà si fort chez ces gamins, qu'au lieu de passer ces quelques instants à courir comme des enfants de leur âge, beaucoup se promènent gravement en apprenant leurs rôles, tandis que les petites filles font répéter à une nouvelle venue des fragments de chœurs dans quelque coin.

Mais le résultat ?

Le résultat, je l'ignore, ou plutôt non je le saisis fort bien pour le directeur qui, après s'être donné beaucoup de mal à styler tout ce monde, encaisse des recettes en présentant au

public des pièces fort adroitement mises en scène. Pour les enfants, j'avoue que je le vois moins bien, car les exemples sont rares de véritables artistes ayant débuté si jeunes sur la scène, l'expérience étant là pour nous démontrer que la vocation vraie est encore la meilleure conseillère dans cette affaire. Mais il n'en est pas moins vrai, d'autre part, que M. Bosch serait en droit de répondre : votre enfant ne savait ni lire, ni écrire ; le plus souvent il était même une lourde charge pour vous ; que serait-il devenu ? Dieu le sait. Eh bien, je l'ai pris, je l'ai dégrossi, je lui ai enseigné la musique, je lui ai appris à parler, à se présenter devant le monde, je lui ai mis un état dans les mains. Car enfin, ne fût-il jamais que choriste, on peut encore gagner son pain en chantant à l'église ou au théâtre.

Les enfants ayant tous bonne mine, je ne m'apitoierai donc pas plus qu'il ne faut sur leur sort. L'émulation, le désir de plaire, de réussir, leur tiennent lieu de beaucoup d'autres soins plus tendres. Et nous constaterons seulement que certaines pièces comme *El Husar* (les 28 jours de Clairette), *Doce y media y sereno !* (Minuit et demi ! Il fait serein !), la *Verbena de*

*la Paloma*, les *Enfants du capitaine Grant*, etc., ne laissent rien à désirer, surtout au point de vue musical, et que l'on ne peut exiger plus de ce monde lilliputien !

---

## XXI

## LE THÉATRE ÉTRANGER

### ITALIEN ET FRANÇAIS

L'opéra italien. — Le *Real*. — Le *Liceo* de Barcelone. — Le théâtre du *Principe Alfonso*. — Ermete Novelli. — Ses créations et ses monologues. — Sarah Bernhardt à Madrid. — Le classique et le répertoire moderne. — Henry Burguet. — *Pour les blessés*. — Frégoli.

Nous voici arrivé presque au bout de notre tâche, en ce qui concerne l'Espagne, et vous remarquerez que nous n'avons pas dit un mot de l'opéra, de l'opéra-comique ni du ballet. Ces genres n'existent donc pas à Madrid ? En ce qui concerne l'opéra-comique je vous répondrai très carrément non, puisqu'il est convenu que des ouvrages comme *Faust* et *Carmen* sont chantés couramment par les troupes d'opéra. En ce qui concerne le ballet, je m'empresserai de vous dire que la pièce à *grand spectacle* n'étant pas connue ici, la danse classique n'est guère considérée que comme un accessoire forcé de l'opéra

et s'exécute toujours assez mesquinement au moyen de quelques danseuses italiennes recrutées à Milan parmi les comparses de la Scala. Reste donc l'opéra proprement dit : eh bien, celui-ci étant *purement italien,* ressort tout à fait de notre sujet. Il échappe à notre critique. C'est un *opéra italien*, tel qu'il y en a à Lisbonne, à Moscou, à Londres, à Buenos-Ayres, partout. C'est une entreprise très lourde, comme partout, ne faisant jamais que des mécontents parmi les abonnés qui voudraient en six semaines voir défiler devant eux tous les premiers ténors et les *prime donne* les plus célèbres du monde, changer le spectacle tous les soirs, avoir une mise en scène comparable à celle de l'Opéra de Paris !

Le *Real*, comme on dit ici, dont les portes ouvrent en octobre pour fermer avant Pâques, avec trois représentations en moyenne par semaine (*Faust*, *Lucia*, la *Favorita*, *Il Barbiere de Seviglia*, *Samson é Dalila*, *I Pagliaci*, *Cavalleria rusticana* — j'en oublie sans doute, mais c'est toujours le même cercle), procède en général en deux fois pour la présentation de ses artistes ; première période, octobre à Noël ; deuxième période, Noël à Pâques. L'abonnement au *Real*,

c'est la carte forcée pour le corps diplomatique les hommes politiques, la haute banque, l'aristocratie. C'est la boîte à musique obligatoire. Ce qui n'empêche d'y entendre des artistes de haute valeur comme M^mes Concepcion Bordalba, une Espagnole égarée dans l'opéra italien, Tina Bendazzi, femme et fille d'artistes italiens, Regina Paccini, née à Lisbonne d'un père italien et d'une mère espagnole, et dont le répertoire est immense ; combien d'autres encore et des plus réputées ; et du côté des hommes Garulli, ténor puissant, irréprochable dans *Cavalleria rusticana,* parfait dans le *Samson* de Saint-Saëns ; le baryton Blanchart, à la voix pleine et bien timbrée qui triomphe dans le *Vaisseau fantôme,* etc. ; puis le *Real* fermé, c'est une autre saison de printemps qui recommence pour quelques semaines au théâtre du *Principe Alfonso*, opéra italien toujours, avec M^mes Mathilde de Lerma Elena Fons, Luisa Tetrazzini, Rosina Blanchart le maestro Zanneti, le ténor Sigaldi, le baryton Pozzi Camola, la basse Luis Rosseto. Je ne parle que de cette saison, bien entendu.

Pendant ce temps une tentative analogue est tentée chaque année à Barcelone, au grand théâtre du *Liceo*, avec plus ou moins de succès

d'argent, car les actionnaires du théâtre ont tous droit à une loge, ce qui diminue considérablement la recette.

Dans le domaine de la comédie italienne, c'est l'intelligent artiste Ermete Novelli qui tient la corde, et son succès nous semble fort mérité. Il est même bien regrettable que de semblables comédiens ne soient pas connus en France! Mais que voulez-vous ? Nous avons mis quinze ans à découvrir la Duse, et il n'était plus une capitale du monde qui ne la connût lorsqu'elle se décida à venir à Paris. Il en sera peut-être de même de Novelli.

Ermete Novelli est avant tout un artiste de *composition*, et je veux dire par ce mot un de ces artistes dont Paulin Ménier dans le drame, Bouffé dans la comédie bourgeoise, Brasseur père dans le genre caricatural, nous ont laissé les traditions. C'est une nature artistique par excellence, tour à tour dramatique ou comique à volonté, mais entrant toujours de pied en cap dans la peau de son personnage. Autant de créations, autant de types absolument distincts. Nous n'avons pas actuellement en France l'équivalent d'un talent comme celui d'Ermete Novelli. La voix seule un peu voilée vient à le trahir dans les



Ermete Novelli.

Journal *Blanco y Negro*.

passages qui exigent quelque force ; mais il sait même tirer de cet enrouement passager un effet dramatique des plus profonds. Dans la *Morte Civile*, il est tout simplement effrayant à voir et son jeu se rapproche très près du jeu de Frédérick dans *Trente ans ou la vie d'un joueur*, un des seuls rôles où nous ayons pu voir encore le grand artiste. Dans *Michel Perrin*, que nous eûmes la bonne fortune d'entendre il y a quelque vingt ans au Gymnase, par Bouffé lui-même, créateur du rôle, Novelli arrive à égaler le modèle, que l'on disait pourtant inimitable. Même science de composition dans le vieux professeur de musique du *Petit Haydn;* dans le colonel de *Magda*. Et le même Novelli viendra, dans un entr'acte, vous faire rire jusqu'aux larmes avec un monologue tel que la *Macchina per volare*, reproduisant à merveille les illusions d'un inventeur en quête de capitaux pour lancer son invention, à moins qu'il ne nous attendrisse avec le récit naïf d'un petit troupier, *Simplicita*, ou qu'il se contente de nous mimer la scène d'un monsieur venant dîner dans une *trattoria* de troisième ordre.

Ermete Novelli, qui, en ce moment, est à Buenos-Ayres, me dit-on, est très populaire en Espagne ; il a joué pendant plus de deux mois

à Madrid, au théâtre de la *Comedia*, alors fermé ; pendant un mois à Barcelone.

« Coquelin, le maître du monologue, écrit un auteur espagnol, ne peut être comparé à Novelli. Coquelin dit ses monologues admirablement ; Novelli *les vit.* » Et ce mot est très exact. Voilà pourquoi, je le répète, nous n'avons pas l'équivalent de Novelli chez nous. Attendons qu'il soit archi-connu partout pour l'entendre !

Quant au répertoire français, — joué en français — autant vous confesser de suite qu'il ne résonne pas souvent aux oreilles de l'amateur sur les bords du Manzanarès. A quoi les spécialistes vous objectent que les artistes français ont le mauvais goût de se faire payer, qu'ils viennent en nombre avec décors et costumes, veulent en somme faire les choses comme elles doivent être faites, et que, dans de telles conditions, le prix des places au bureau devient inabordable.

Et Sarah ?

Oui, il y a bien Sarah. Mais Sarah Bernhardt est un luxe. On se dérangera bien pour Sarah, on ne se dérangera pas pour une autre. Et encore à condition que les représentations ne

soient pas trop nombreuses, — parce qu'elles coûtent très cher, et ne s'adressent en somme qu'au même public. Mais il faut pouvoir dire que l'on a vu la grande Sarah.

Sarah Bernhardt vint donc pour la dernière fois à Madrid en octobre-novembre 1895, et débuta au théâtre de la Princesse par *Phèdre*, tentative hardie, et représentation dans laquelle le public ne put se défendre d'un certain ennui... de bonne compagnie.

— Et cela est assez naturel, me disait un Espagnol fort instruit. Est-ce que nous supporterions nous-mêmes nos propres classiques si nous n'en savions d'avance presque tous les vers par cœur ? Que vous entendiez *Phèdre* et que cela vous rappelle à vous, Français, des souvenirs classiques, cela est tout simple. Mais à nous ? Ce qui n'empêche pas Sarah d'être merveilleusement inspirée dans cette œuvre, et de savoir mourir en grande artiste. Le troisième acte est sublime ! Et quel art plastique ! J'aurais voulu que tous nos sculpteurs fussent dans la salle pour surprendre toutes les poses que peut prendre la beauté dans les emportements de l'amour et de la douleur !

Avec la *Tosca*, la *Dame aux Camélias*,

*Gismonda*, *Magda*, Sarah reprenait son autorité sur ce public rebelle au classique. Avec ces créations modernes, elle lui touchait enfin le cœur, les entrailles. Même le public qui ne comprenait pas la langue française, écrivit alors M. Salvador Canals, comprenait ce qu'elle faisait, et devinait ce qu'elle disait, car ses yeux nous rendaient « tout ce qui se passait dans l'âme du personnage ».

Précieux éloge à recueillir de la bouche d'un étranger !

Les représentations données par Sarah Bernhardt au théâtre de la Princesse ne furent donc qu'une suite de triomphes et pour la femme et pour l'artiste. Nous avons rappelé en commençant comment, quelques jours plus tard, elle allait prêter son concours sur la scène du « Théâtre Espagnol » à Mme Maria Guerrero.

Mais après cette étoile de première grandeur, obscurité complète pour tout ce qui touche au théâtre français à Madrid. Ou mieux il nous faut attendre jusqu'aux mois de décembre 1896 et janvier 1897 dans lesquels l'aimable comédien qui s'appelle Henry Burguet fit son apparition avec sa troupe retour de Lisbonne



Phot. Franzen.

Sarah Bernhardt dans *Gismonda* au théâtre de la Princesse à Madrid.

Composée d'une vingtaine de personnes dont quelques noms connus à Paris, M^mes Marguerite Rolland, Charlotte Raynard, Aubry, Bade, MM. Henry Burguet, Fournier, etc., cette troupe qui s'intitulait elle-même « de haute comédie » fut d'abord fort en peine pour trouver un local convenable. Son choix s'arrêta bientôt sur le *Teatro moderno*, théâtre assez confortable, mais ne possédant qu'un étage de loges. Il fallut lutter ensuite contre les préjugés ; on prétendait que ce théâtre avait la spécialité des courants d'air ; on boucha des portes ; que l'on y donnait le samedi des bals masqués mal fréquentés ; l'on prouva que les représentations n'avaient rien à voir avec les bals ; l'on alla même jusqu'à dire que ce théâtre — ô profanation — avait été bâti sur l'emplacement d'un ancien couvent !

Henry Burguet venait de faire avec cette même troupe une très heureuse campagne à Lisbonne. Appelé au Portugal pour une série de représentations au théâtre D. Amelia, il avait dû y rester le double du temps primitivement convenu. A Madrid il débuta avec *Amants*. La troupe plut, mais le sujet parut trop leste. On corrigea le mouvement avec des pièces du genre de *Mon-*

*sieur le Directeur*, puis des pièces anodines de salon, telles que les *Espérances* de Bilhaud, l'*Etincelle* de Pailleron, le *Baiser* de Th. de Banville, l'*Été de la Saint-Martin* de Meilhac et Halévy. Enfin, comme il n'était question en ce moment que de la souscription du journal *El Imparcial* en faveur des blessés de Cuba et des Philippines, on organisa, le 5 janvier 1897, une représentation extraordinaire au bénéfice de cette souscription, représentation que voulut bien honorer de sa présence S. A. R. l'Infante Isabelle, ainsi que de M. le marquis de Reverseaux, ambassadeur de France, et la plus grande partie du corps diplomatique de Madrid.

J'écrivis pour la circonstance les vers suivants, qui furent récités par H. Burguet à la fin de cette même représentation :

POUR LES BLESSÉS

Quand, avec l'an nouveau, tout le monde est en joie,
S'abordant confiant et la main dans la main,
Quand, dans chaque maison riche ou pauvre on festoie,
Suivant l'antique usage, et boit au lendemain,

Il est dans notre Europe un pays où l'on pleure,
Où, dans chaque foyer l'on regrette un absent,
Où le champ est désert et vide la demeure,
Où l'on maudit le sort en doutant du présent.

France, ne vois-tu pas que ta sœur est blessée?
France, peux-tu chanter quand l'Espagne se tait?
Ne te souviens-tu pas de ta douleur passée,
Quand aux grands jours de deuil Paris capitulait?

Oui, nous avons connu tous ces moments d'angoisse,
Le fils qui n'écrit plus, le père agonisant,
La mère agenouillée en la pauvre paroisse,
Et le cierge à la Vierge en faveur de l'absent!

Espagnols ou Français, ce sang qui dans nos veines
Coule, à n'en pas douter est même sang latin,
Nous rions de vos joies, nous pleurons de vos peines,
Et nous disons : après la nuit vient le matin!

Nobles enfants du Cid, race héroïque et fière,
Qui luttez pour garder le sol de vos aïeux,
Courage! C'est le cri d'une âme bien sincère;
Pour vos blessés, amis, notre cœur et nos vœux!

Le lendemain, le *Heraldo de Madrid*, dans son numéro du 6 janvier, reproduisait tout le morceau dans le texte français, accompagné d'une fort heureuse traduction en vers espagnols de M. Juan-A. de Zulueta.

Mais ce fut le dernier écho français dont devaient retentir les théâtres de Madrid dans la saison. Deux jours plus tard, Henry Burguet, bien accueilli, mais ne pouvant travailler uniquement que pour la gloire, reprenait avec sa troupe le chemin de Paris, après quinze repré-

sentations, regrettant de ne pas trouver à Madrid une seconde Lisbonne.

Et lorsque nous aurons encore mentionné l'apparition à Madrid et à Barcelone de Frégoli, le même Frégoli qui fait en ce moment les beaux jours de Londres, nous aurons à peu près tout dit en ce qui concerne les théâtres étrangers en Espagne.

Nous connaissions déjà Frégoli pour l'avoir vu à Turin il y a trois ans, mais Frégoli, l'unique, le seul, le vrai, — car Frégoli a de nombreux imitateurs qui ne lui arrivent pas à la cheville, Frégoli a perfectionné son genre, ses trucs, ses costumes, ses perruques et ses décors. Frégoli est seul. Toute sa troupe c'est Frégoli, du moins en apparence, car il voyage avec dix personnes, chef d'orchestre, perruquier, costumier, décorateur, entièrement stylés comme il convient. Je me doute bien aussi qu'il doit faire lui-même le canevas de ses pièces.

Qu'est-ce donc que Frégoli ? Un excentrique, un ventriloque, un chanteur de café-concert ? Un peu de tout cela à la fois. Mais la caractéristique de son genre, c'est qu'il joue des pièces à dix personnages et qu'il est seul, sortant en Anglais par une porte, rentrant instantanément par une









Frégoli dans ses diverses transformations.

autre en danseuse ou en jeune femme, disparaissant encore, et sans cesser de parler, réapparaissant en garçon de café, en vieux général, en écuyère, en mendiant, en clown. Il joue une pièce dont l'action se passe dans un restaurant, et nous donne l'illusion de quatre ou cinq personnages différents parlant ensemble, apparaissant et disparaissant sous différents costumes derrière un paravent. Il nous représente les coulisses d'un cirque, et nous fait voir le régisseur, qui n'est autre que lui-même, interpellant les artistes lesquels, sortant de leurs loges, viennent répondre dans toutes les langues. C'est la tour de Babel, et cependant, si l'on y regarde de près, il n'y a jamais, homme ou femme, qu'un personnage en scène, Frégoli.

A Madrid, Frégoli gagne 1 500 pesetas par soirée. A New-York, il se fait payer 300 dollars. Partout la salle est comble, et l'on me dit que, retour du Mexique, il fait fureur en Angleterre.

Mais il faut être Parisien, c'est-à-dire l'être le plus routinier et le moins voyageur au monde, pour ne pas connaître encore Frégoli.

---

## XXII

### CONCLUSION

Bilan de la saison théâtrale 1896-97. — Manque d'instruction chez le public. — Difficulté d'avoir de véritables critiques dramatiques. — Opinion de M. Salvador Canals. — Facilité avec laquelle les éloges sont accordés. — Dangers que présente cette situation pour l'avenir.

L'opéra aux mains d'entreprises italiennes de courte durée.

Le répertoire classique forcé de s'expatrier pour quatre mois en Amérique.

La comédie à la recherche d'une salle à Madrid et contrainte de courir tous les coins de la Péninsule pendant six mois.

La *Zarzuela*, c'est-à-dire l'opéra-comique en un acte (tableaux de mœurs populaires) trônant à l'Apolo, à la Zarzuela, à l'Eslava, à Romea, au Comico, au Moderno, et partout, ainsi que dans tous les théâtres de province.

La comédie philosophique ou le théâtre de fantaisie, à peu près lettre morte.

Le système de représentation par heure ayant tué toute tentative de longue haleine.

Tel est à peu près le triste bilan du théâtre en Espagne à la fin de la saison 1896-97.

Les auteurs manquent, alors? nous dira-t-on.

Que non pas; mais ce qui manque, c'est un public instruit, ayant le goût de choses sérieuses, d'une littérature saine, d'observations prises sur le vif, de naturalisme et de vérité, d'analyses fines et délicates, ce public-là manque totalement, ou du moins remplit avec peine quelques salles. Une comédie de José Echegaray, ce colosse dramatique, est jouée vingt fois de suite à Madrid, puis est remisée dans les archives. Enfin — et c'est là, suivant nous, le point capital — la *critique dramatique* n'existe pour ainsi dire pas, et sans critique, quoi qu'on en dise, il ne saurait y avoir ni orientation ni direction dans le public.

On citera Clarin, on citera le critique de la *Ilustración española y americana*, journal à gravures très bien fait, mais dont on lit rarement le texte. Et après? ce sont là des exceptions. Un journaliste, M. Salvador Canals, dont nous avons déjà eu l'occasion de reproduire plusieurs fois des extraits, a du reste parfaitement résumé la situation :



Phot. Société artistique.

*Baile flamenco* (danses andalouses).

« On nous dit qu'il nous manque des critiques et des chroniqueurs. Mais nous qui sommes du métier, nous ne savons que trop ce qu'il en est ! Un jeune homme nous arrive-t-il avec un tempérament et des aptitudes de journaliste, nous lui faisons son éducation, nous le formons à notre image, puis, quand nous nous figurons que nous lui avons donné tout ce qui lui manque, que nous en avons fait l'artiste rêvé, le prince de l'information qui chaque matin va réveiller le public avec un récit intéressant et vif, en ajoutant à la prose de la nouvelle le sel de son esprit... Quel désenchantement ! Du jour qu'il a cru savoir écrire, le petit a voulu voler de ses propres ailes ; il a voulu prêcher pour son saint ; il a voulu faire des articles doctrinaires, au lieu d'écrire d'aimables chroniques ; il a voulu nous faire avaler ses idées, dont le défaut principal est de n'être pas mûres, au lieu de nous intéresser par des faits d'actualité.

« C'est là sans doute, continue notre spirituel confrère, une des formes de cette nonchalance dont nous avons hérité des Maures, car il n'y a rien de plus commode en vérité que de philosopher de son fauteuil, au lieu d'aller dans la vie courante s'informer de ce qui se passe, et

d'y étudier dans le but d'instruire ensuite ses semblables. Mais que cela soit ainsi ou autrement, il n'en est pas moins vrai qu'un tel penchant de notre esprit littéraire est de tous points déplorable. Son principal inconvénient, c'est la séparation manifeste et sans remède entre les écrivains et le public en Espagne, d'où cette conséquence logique, l'épouvantable état d'ignorance de notre pays, où une jeunesse ardente, désireuse d'apprendre, n'a plus qu'à s'arrêter, découragée, en présence de certains « maîtres », qui ne peuvent rien enseigner par ce qu'ils n'étudient rien, plongés dans la contemplation de leur propre nombril ! »

Et si nous avons rapporté tout ce passage, c'est non seulement parce qu'il rend fort bien notre pensée, mais aussi parce que, émanant d'une plume compétente espagnole, on ne pourra pas suspecter un seul instant notre sincérité.

A de très rares exceptions près, on ne sait pas faire de la critique théâtrale en Espagne, ou du moins celle-ci est restée au niveau du *fait divers*, de la réclame et de l'annonce. Les comptes rendus des pièces sont pitoyables. Quand on a fini de les lire on ne sait jamais quel a été

le sujet choisi par l'auteur. A tel point que je me suis souvent demandé si le rédacteur avait assisté à la représentation. Aucune étude préparatoire, aucun effort d'attention, aucune peine prise, aucun travail, mais surtout une ignorance complète de l'histoire théâtrale ou de tout ce qui s'y rattache.

Ce qui n'empêche pas de gratifier l'auteur, le compositeur, les artistes des qualificatifs invariables de *muy distinguido muy aplaudido*, *genial*, etc., coutume qui me fait toujours penser aux étiquettes des confiseurs : fin, très fin, superfin, extra-fin, de telle sorte qu'en demandant du fin, j'ai encore toutes les chances du monde pour avoir de la dernière qualité.

A ce compte-là, il est bien certain qu'auteurs, compositeurs et acteurs n'ont plus qu'à se croiser les bras, puisque tout le monde est content, alors qu'une juste critique leur apprendrait au moins que, s'ils font bien quelquefois, ils se trompent quelque autre ; qu'en tout cas ils sont susceptibles de mieux faire.

Je serais un ingrat si j'oubliais toutes les bonnes heures que j'ai passées au théâtre en Espagne ; toutes les *Zarzuelas* originales ou pittoresques qui m'ont charmé, mais que nos

amis les Espagnols — un des peuples que nous devons le mieux aimer à cause de nos affinités de race, — que nos amis les Espagnols y prennent garde !

Après avoir eu, les premiers, le plus beau et le plus fécond théâtre du monde, ils risquent fort, en présence de l'évolution dramatique qui s'effectue depuis dix ans en France, en Angleterre, en Allemagne, en Norvège, en Suède, en Danemark, en Italie, et partout, en présence des nouvelles formes artistiques qui s'imposent, de rester bientôt seuls en Europe avec un théâtre *par heure*, ne comportant guère pour sujets que des *saynètes* d'un genre bien démodé et bien vieillot, et que parvient seul à sauver devant le public le talent très spécial de compositeurs de musique souvent originaux, et, dans tous les cas, de beaucoup supérieurs aux librettistes !

Madrid, 15 juin 1897.

# TABLE

| | | |
|---|---|---|
| I. | But de l'ouvrage . . . . . . . . . . . . . . | 3 |
| II. | Us et coutumes. . . . . . . . . . . . . . | 17 |
| III. | Le « Théâtre Espagnol » . . . . . . . . | 29 |
| IV. | Bénéfice de don Fernando Diaz de Mendoza. | 43 |
| V. | La Comedia . . . . . . . . . . . . . . . | 59 |
| VI. | La Comedia (*Suite et fin*) . . . . . . . . . | 73 |
| VII. | Dona Perfecta . . . . . . . . . . . . . . | 89 |
| VIII. | Antonio Vico. . . . . . . . . . . . . . . | 101 |
| IX. | Madame Tubau . . . . . . . . . . . . . | 117 |
| X. | Le Théâtre Lara . . . . . . . . . . . . . | 131 |
| XI. | Le Théâtre Lara (*Suite et fin*) . . . . . . . . | 137 |
| XII. | Le Théâtre Apolo . . . . . . . . . . . . | 155 |
| XIII. | Le Théâtre Apolo (*Suite et fin*) . . . . . . | 171 |
| XIV. | Le Théâtre de la Zarzuela. . . . . . . . . | 191 |
| XV. | Le Théâtre de la Zarzuela (*Suite et fin*). . . | 207 |
| XVI. | Le Théâtre Eslava . . . . . . . . . . . . | 223 |
| XVII. | La Marcha de Cadiz. . . . . . . . . . . . | 233 |

XVIII. La fête annuelle des Comédiens . . . . . 245
XIX. Le Théâtre Romea. Les cirques et les cafés-concerts. . . . . . . . . . . . . . . . 263
XX. Le Théâtre en province et la troupe d'enfants de José Bosch . . . . . . . . . . . . . 281
XXI. Le Théâtre étranger, italien et français. . . 295
XXII. Conclusion . . . . . . . . . . . . . . . 315

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

